

**Experimente in Farbe -
zur Integration malerischer Farbräume in den
architektonischen Entwurfsprozess**

Von der
Fakultät Architektur, Bauingenieurwesen und Umweltwissenschaften
der Technischen Universität Carolo - Wilhelmina
zu Braunschweig

zur Erlangung des Grades eines
Doktoringenieurs (Dr. Ing.)
genehmigte

Dissertation

von
Henning Haupt
geboren am 14.11.1964
aus Kellinghusen

Eingereicht am 30. Juni 2008

Disputation am 22. Dezember 2008

Berichterstatter/in	Prof. Dr. Karin Wilhelm
	Prof. Dr. Karl Schawelka
	Prof. Olav Christopher Jenssen

Experimente in Farbe – zur Integration malerischer Farbräume in den architektonischen Entwurfsprozess

0.	Einleitung	5
0.1.	Fragestellung	5
0.2.	Untersuchungsgegenstand (praktischer Teil)	6
0.3.	Methode	6
0.4.	Reflexion (schriftlicher Teil)	7
0.5.	Ziel der Arbeit	8
1.	Der Farbraum – ein Beispiel	11
2.	Farbe und Farbraum – Anwendung und Theorie	15
2.1.	Beispiele von Farbräumen in der Kunstgeschichte	15
2.1.1.	Die Farbe als Material bei Paul Cézanne	15
2.1.2.	Dynamische Farbe bei Robert Delaunay	18
2.1.3.	Synästhesie der Farbe bei Wassily Kandinsky	20
2.1.4.	Relativität der Farben bei Josef Albers	27
2.2.	Farbe und ihre Wirkung	34
2.2.1.	Farb- und Farbraumwahrnehmung	35
	Farbe	35
	Farbmischung	36
	Farbkonstanz	38
	Simultanität der Raumwahrnehmung	40
2.2.2.	Einfühlung und leibliche Wahrnehmung	42
2.2.3.	Bedeutung der Farbe	51
2.3.	Farbgestaltung	55
2.3.1.	Architektonische Farbprogramme der Moderne	56
	Ozenfant / Le Corbusier	56
	De Stijl / Bauhaus	61
	Wenzel Hablik	65
2.3.2.	Theorien der Farbgestaltung	68
	Farbgestaltungslehre nach Frieling und Nachfolgern	68
	Farbkonzepktion nach William Braham	75
2.3.3.	Anwendungen von Farbgestaltungen	78

3.	Linie – Farbe – Objekt	81
3.1.	Raum und Farbe in der Zeichnung	81
3.1.1.	Zeichnungen Schwarz Weiß	82
	Cranbrook Garden Zeichnung	82
	Touch – Lithographie	86
3.1.2.	Zeichnungen in Farbe	88
	Cranbrook Garden I	88
	Cranbrook Garden II	90
	Blau 1	91
	Gelb – Grün	93
3.2.	Linie und Objekt	95
	Schwarz – Weiß 3/100	95
	Grün in Weiß – Weiß in Grün	97
	Orange in Gelb Cutouts 1-6	99
3.3.	Proportionen	101
3.3.1.	Zeichnung und Proportion	101
3.3.2.	Anwendung der Proportion	106
	Zeichnung und Transparenz	106
	Farbe und Transparenz	109
4.	Bedeutung der Materie für das Bild	111
4.1.	Bedeutung der Farbmaterie für das Bild	111
4.1.1.	Schichtung der Farbe	111
	Blau 1	111
4.1.2.	Mischung der Farbe	114
	Rostrot über Blau	114
4.1.3.	Pastose Farbe	118
	Schwarz auf Rostrot	118
4.1.4.	Vermalung und Schichtung	122
	Weiß vor Magenta	122
4.2.	Bedeutung von Malgrund und Format für die Wirkung der Farbräume	125
4.2.1.	Einfluss der Materialität des Malgrundes auf die Farbe	125
	Farbige Linien 1/100	125
4.2.2.	Hinterleuchteter Malgrund	128
	Testbilder	128
4.2.3.	Malgrund aus Plattenwerkstoff	130
	Grün / Rost / Blau	130

4.3.	Bedeutung des Kontextes für das Bild	132
4.3.1.	Bild als ortsgebundene Installation	132
	Diorama	132
	Kampf und Liebe der Magenta	136
4.4.	Farbe und Objekt	142
	Schwarz - Weiß Cutouts 1- 5	142
	Gelb Rot Cutouts 1 – 5	145
	Blau Cutouts 1-3	147
5.	Dreidimensionale Konstruktion von Farbräumen	149
5.1.	Farbraum als Bedingung der Konstruktion	149
5.1.1.	Einfache cutfolds	150
	Magenta Cutfold 1	150
	Blau - Grün Cutfolds 1-3	152
	Magenta cutfold 3	154
5.1.2.	Zweifache cutfolds	156
	Grün cutfold 1-3	156
5.1.3.	Offene Cutfolds	158
	Magenta Cutfolds 4 - 5	158
5.1.4.	Double Sided Cutfolds	161
6.	Schlussbetrachtung	166
	Abbildungsverzeichnis	168
	Literaturliste	169

0. Einleitung

0.1. Fragestellung

Farbräume sind in der Malerei als visuell wahrnehmbare Phänomene der Oberfläche von Bildern bekannt. Sie können eine starke räumliche Wirkung von Tiefe und Weite im Bild hervorbringen, wobei mit dieser Wirkung atmosphärische Qualitäten einhergehen, die für den Betrachter spürbar, wenn auch objektiv nicht eindeutig messbar sind. Dagegen ist der architektonische Realraum¹ auf andere, zunächst gegensätzlich erscheinende Art bestimmt. Wir sind durch unsere körperliche (Bewegungs-) Erfahrung gewohnt, unsere gebaute Umgebung abzuschätzen, und darüber hinaus, diese Erfahrung mit den objektiven Messkoordinaten der euklidischen Geometrie in Beziehung zu setzen.

Das Thema der vorliegenden Arbeit ist die Ergänzung und Überlagerung von architektonischen Realräumen mit den Qualitäten des Farbraumes, also die Ergänzung einer gebauten Umwelt mit einer Räumlichkeit, die noch stärker von der subjektiven Wahrnehmung des Betrachters abhängig ist und hier durch den Einsatz von Farbräumen erreicht wird. Die Ausgangsthese ist, dass die spezifischen Wirkungen von Farben eine Verbindung zwischen physikalisch definierbaren Gegebenheiten und der persönlichen Empfindung herstellen. Zur Debatte steht, welche Voraussetzungen durch die Farbe bzw. Malerei auf der einen und der Architektur auf der anderen gegeben sein müssen, um eine wahrnehmbare Überlagerung von Farb- und architektonischem Raum zu bauen und welche Qualität daraus für eine nach dieser Entwurfsstrategie entstandenen Architektur erwächst. In dieser Arbeit habe ich Methoden experimentell ermittelt, mit deren Hilfe die Farbe einen entscheidenden Einfluss auf den Entwurf des architektonischen Raumes nehmen kann. Ziel eines so verstandenen architektonischen Entwurfsprozesses ist, eine schlüssige Verbindung zwischen der generierten Form des realen Raumes und den visuellen, atmosphärischen Qualitäten der Farbe herzustellen. Die auf diese Weise entwickelten Räume ermöglichen eine Verbindung zwischen dem Erleben der gebauten räumlichen Vorgabe und der individuellen Erweiterung oder Aneignung des Raumes über das Hineinspüren in die Farbräume.

¹ Als (architektonischen) Realraum bezeichne ich hier - vorerst verallgemeinernd - den für unsere sinnliche Wahrnehmung greifbaren Raum einer über die Geometrie messbaren Umgebung. In Kap. 2.2.2. werden die unterschiedlichen Raumdefinitionen genauer betrachtet.

0.2. Untersuchungsgegenstand (praktischer Teil)

Die vorliegende schriftliche Arbeit stellt eine Reflexion meiner eigenen künstlerischen Praxis dar, deren Horizont die methodische Auswertung von Entwurfsprozessen ist. Berücksichtigt werden in dieser Reflexion der aktuelle Stand der Farbforschung sowie kritisch-heuristische Rückblicke in die Geschichte der Kunst und Architektur.

Untersucht werden meine eigenen Arbeiten – Bilder, Objekte und Raumentwürfe – aus den Jahren 2004 bis 2007, die in Bezug zum Thema der Farbräume entstanden sind und sich neben den malerischen auch mit architektonischen Fragestellungen beschäftigen. Die für diese schriftliche Reflexion ausgewählten Arbeiten umfassen Serien von Farbfeldern (colorlayer), verschiedene Farbraumbilder, zwei Installationen, Serien von zwei- und dreidimensionalen Bildobjekten (cutouts und cutfolds) sowie exemplarische Entwürfe von Farbraumkonstruktionen. Die Verwendung von Farbe im Entwurfsprozess ist maßgeblich für die Entstehung der Bildobjekte und der Entwürfe. Am Ende der praktischen Arbeiten stehen Entwurfsstrategien begehbare Raumstrukturen als Beispiele einer Architektur, die mit den Atmosphären der Farbräume arbeitet und aus diesen ihre Gestaltung generiert.

0.3. Methode

Gegenstand der Untersuchung sind weniger die künstlerischen Arbeiten als ‚Werke‘, sondern als Ergebnisse spezifischer Entwurfsprozesse. Das Vorgehen beginnt mit einem Experiment, dessen Ergebnis einer kritischen Reflexion ausgesetzt wird. Diese prozessinterne Kritik erfolgt teils intuitiv, teils reflektiert, anhand der Betrachtung der Ergebnisse und aufgrund der Erfolge oder aber auftauchender Schwierigkeiten während der Herstellung. Die Auswertung dieser ersten Kritik wird umgesetzt, indem sie in die Absichten und den Experimentaufbau für die Folgearbeit eingeht. Dieses Oszillieren zwischen Produktion und Kritik ermöglicht es, die jeweilige Genese der einzelnen Arbeiten in einen Gesamtzusammenhang zu stellen, innerhalb dessen sich das kreative Experimentieren als Methode abzeichnet.

Diese (Selbst-) Beobachtung richtet sich neben der Betrachtung der Produkte viel stärker noch auf ihre Herstellungsprozesse. Diese unterliegen größtenteils subjektiven Kriterien, da die Relativität der Farben eine persönliche, an Ort und Zeit gebundene Involviertheit fordert, wie

noch zu zeigen ist. Farbe ist in dieser Arbeit nicht nur das anvisierte Ziel des Entwurfs, sondern bereits das Instrument, mit dem diese Methodik experimentell ermittelt wird.

0.4. Reflexion (schriftlicher Teil)

Die Reflexion über die Gesamtheit der vorliegenden praktischen Arbeiten erfolgt mit diesem schriftlichen Teil der Arbeit. An Stelle einer Chronologie ist der Darstellungsablauf an inhaltliche Gesichtspunkte gebunden. Der Text ist eine Arbeit über die Arbeit, durch die eine zweite Ebene der Reflexion entsteht, die über die Kritik einzelner Schritte innerhalb des Produktionsprozesses hinausgeht. Daher wird das Schreiben des Textes zu einem weiteren Instrument der Untersuchung. Die wechselseitige Folge von Praxis/Reflexion – Reflexion/Praxis nimmt konstruktiven Einfluss insbesondere auf die Produktion der zuletzt entstandenen Bildobjekte. Ergebnis des schriftlichen Teils der Dissertation ist neben der Reflexion eine Darstellung der Zusammenhänge zwischen Farbraum und Architektur, um diese für eine methodische Einbindung in den Entwurfsprozess nutzbar zu machen.

Der schriftliche Teil gliedert sich in vier Abschnitte, in deren einzelnen Kapiteln jeweils einleitend die Zielsetzungen formuliert werden. Daran schließen sich die Analysen der Experimente an, die sich nach folgenden Analysepunkten untergliedern: Was es ist/ Was man sieht – Absicht/ Ziel – Herstellung/ Experimentaufbau – Ausführung – Ergebnis – Probleme – Fazit/ Überleitung.

Im ersten Abschnitt wird dargestellt, was im Rahmen dieser Arbeit unter visuellen Farbräumen zu verstehen ist. Am Beispiel meiner ‚colorlayer‘ erläutere ich die Erscheinung von Farbräumen in Relation zu ihrer Herstellung. An Beispielen aus der Geschichte der Kunst (Malerei) wird im zweiten Abschnitt der Versuch unternommen, die Entwicklung von Farbräumen historisch zu verorten. Grundlagen über Farbwirkung und Farbwahrnehmung, die im Hinblick auf die Verwendung von Farbe im architektonischen Raum wichtig sind, erläutere ich ebenfalls in diesem zweiten Abschnitt, der ergänzt wird durch Beispiele von Farbgestaltungen in der Architektur.

Ausgehend von der Zeichnung und ihrer Materialität werden an den Experimenten im dritten Abschnitt Raumstrukturen und Bildobjekte diskutiert. Darüber hinaus wird der Zusammenhang zu Proportionssystemen dargelegt.

Im vierten Abschnitt wird die Bedeutung der Farbmaterie für die Qualität der Räume in meiner Malerei thematisiert. Mit Farbmaterie sind die Konsistenz, Pigmentdichte, Transparenz, Glanz,

Trocknungsverhalten und weitere Eigenschaften des Materials gemeint. Für Farbe-Erscheinungen wie Rot, Blau und Gelb verwende ich das Wort Farbton. Der Begriff Farbe meint in diesem Text verallgemeinernd die Kombination von Farbmaterie und Farbton. Ebenso werden im vierten Abschnitt Malgrund und Kontext als Bedingungen für die Herstellung der räumlichen Strukturen in die Überlegung einbezogen. Ich untersuche diese Fragen des Materialeinflusses auf das Produkt anhand unterschiedlicher Möglichkeiten der Einbindung von Farbe in den Entwurfsprozess von zweidimensionalen Bildobjekten.

Im fünften Abschnitt wird die Entstehung von dreidimensionalen Bildobjekten unter architektonischen Bedingungen und malerischen Ansprüche besprochen. Sie leiten über zu den Farbraumkonstruktionen und der Analyse ihrer speziellen Entwurfsprozesse.

0.5. Ziel der Arbeit

Räume können wir durch ein Spüren und durch ein Abmessen erleben, d.h. sie können mit dem Leib und mit dem Körper erfahren werden. Diese Überlegung wurde in den Entstehungsprozess der entstandenen Objekte und Raumentwürfe integriert. Der Benutzer der projektierten Entwürfe kann den Raum durchschreiten und ihn mit anderen Menschen teilen. Darüber hinaus erlauben die Farbräume einen persönlichen, visuellen ‚Ausflug‘ aus diesen Realräumen. Sie finden zum gleichen Zeitpunkt wie die Bewegung des Körpers im Raum statt. Der Benutzer spürt leibsinlich in jene anderen Räume hinein, die über die gebaute Geometrie des Raumes hinaus gehen. Obschon die Qualitäten des Farbraums objektiv nicht zu beschreiben sind, sind sie ja nichtsdestoweniger ‚real‘. Ihre Realität kann jedoch nur durch eine diskursive Kritik beschrieben werden, die in der vorliegenden Arbeit sowohl praktisch (durch die Herstellung von Farbräumen) als auch reflexiv (durch eine Kritik ihrer Erfahrbarkeit) unternommen wird. Diese räumliche Ergänzung über die Farbräume ist eine individuelle, die durch das persönliche Verhalten und das Sich-Einlassen aufgrund eigener Vorgestimmtheit geprägt ist. Sie fällt für jeden Menschen und auch für denselben zu anderer Zeit unterschiedlich aus. In dieser Qualität der Unbestimmtheit der Einflussnahme der Architektur auf den Nutzer liegt die Besonderheit der architektonisch malerischen Verwendung von Farbräumen.

Die Arbeit ‚Experimente in Farbe‘ zeigt Möglichkeiten auf, wie die Bedingungen der Farbräume in die Gestaltfindung und in einen architektonischen Entwurf integriert werden können. Dies ist eine Möglichkeit, das Spüren von Räumen als eine über die gebaute Geometrie hinausgehende, räumliche Qualität zu nutzen. Entlang dieser Zielsetzung werden Faktoren für

den architektonischen Entwurfsprozess entwickelt, welche die Kriterien mit Einfluss auf die Gestaltfindung wie Kontext, Funktion, Konstruktion, Form usw. ergänzen. Ich sehe hierin eine Erweiterung der Entwurfsmittel, und keinen Ausschluss anderer Kriterien. Die Verwendung solcher ‚atmosphärischer‘ Qualitäten, werden in der Ausbildung von Architekten selten reflektiert und methodisch oft vernachlässigt, statt dessen in den Bereich persönlicher Vorlieben, kollektiver Moden oder in den der Kunst verlegt. Doch gerade die beispielhaften Entwürfe zeigen, dass die Einbeziehung auch dieser ‚weichen‘ Kriterien in den Entwurf möglich und sinnvoll ist. Diese Faktoren gewährleisten eine Qualität im Zusammenspiel mit den funktionalen, konstruktiven und ökonomischen Faktoren, die sinnlich wahrnehmbar ist und Bedeutung generieren kann. Bei dem von mir verfolgten Ansatz werden diese weichen Kriterien – die im Subjekt des Betrachters entstehenden Qualitäten – durch die Rückführung auf die Bedingungen der Materie diskutier- und kritisierbar. Mit Hilfe dieser methodischen Überlegungen können für die Studioarbeit im Rahmen einer Architekturausbildung, durch einfache Fragestellungen in Gang gesetzt, nachvollziehbare Entwurfsprozesse entwickelt werden.

Um mit atmosphärischen Qualitäten zu arbeiten, ist es in jedem Falle notwendig, ein Fachwissen zu erlangen, das sich über die leibliche Wahrnehmung der Qualitäten erschließt. Gernot Böhme nennt diese Fähigkeiten Atmosphärenkompetenz, deren didaktische Dimension er als einen Ansatz für eine ästhetische Bildung formuliert. Grundlage hierfür ist die Notwendigkeit, sich der Qualität der leiblichen Wahrnehmung zu stellen und sich auf sie einzulassen.² Neben der Wahrnehmung ist die Entwicklung von Fähigkeiten im praktischen Umgang mit den Materialien der Gestaltung für eine erfolgreiche Arbeit mit Farben, Material und Raum also notwendig. Diese üben sich vorrangig über das ‚Begreifen‘ der Qualitäten in der Anwendung. Das Training bildet ein praktisches Wissen aus, in dem sich rationales Wissen und intuitives Vorgehen ergänzen. Durch diese kreative Praxis im Schaffensprozess werden verwertbare Erfahrungen gesammelt, die in diskutierbaren Ergebnissen resultieren. Das Potential dieses persönlichen, praktischen Wissens schafft eine Verdichtung und Schichtung der Einflüsse auf die Gestaltung. William Agee schreibt in „Donald Judd Farbe“ wie dieser Prozess in Judds Vorgehensweise deutlich wird und wie die praktische Tätigkeit vor die theoretische Auseinandersetzung gestellt wird:

² „Schließlich muss man lernen bzw. einüben, dass Atmosphären wahrzunehmen Zeit braucht und Offenheit, man muss sich auf sie einlassen, man muss bereit sein, sich berühren zu lassen.“ Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S.51

‘Judd arbeitet pragmatisch mit Farbe, wie auch mit Form und Raum. Er probierte, experimentierte, lernte dazu und erhob dabei die Empirie zur Methode, die er zu einem ausgereiften Arbeitsprozess entwickelte. Um Judd zu verstehen muss man sich seinen zahllosen Zeichnungen und Farbstudien widmen, wie auch den Farbmustern, die er auf der Suche nach der exakten, ihm vorschwebenden Qualität gesammelt hat. Für Judd wie für alle Farbkünstler ist die Farbe der Stoff, aus dem Welt, Kunst und Leben geschaffen sind. Der Künstler setzt Farbe ein, arbeitet aus ihr heraus, doch das Resultat ist nie vorhersehbar, sondern wirkt immer überraschend.’³

Die Erlangung eines derartigen, persönlichen Wissens ist ein Aspekt eines architektonischen Lehrcurriculums, geschult durch begleitete, eigenständige Entwurfpraxis. Diese Studioarbeit bedarf einer konkreten Aufgabenstellung als motivierende Ausgangsebene für breit angelegte Experimentreihen. Jedes Projekt innerhalb dieses Ansatzes wird sich unterscheiden und andere Fragestellungen aufwerfen. Sie erfordern eine engagierte Auseinandersetzung des Studenten mit den Problemstellungen, sowie eine intensive und individuelle Beratung durch den Betreuer. Bei dieser Arbeitsweise begründen sich die Arbeitsschritte zum großen Teil in der gewählten Materie und binden sich in eine Kette von Entscheidungen ein. Der Beginn des Prozesses ist definiert und das System der Genese ist diskutierbar, während sich die sichtbare Form des Ergebnisses erst im Laufe der Bearbeitung einstellt und das Resultat im positiven Sinne nicht vorhersehbar ist.

³ zitiert nach Elger, Dietmar (Hrsg.): Donald Judd Farbe, Elger, Dietmar: Einleitung, Bonn: Hatje Cantz, 2000, S. 45

1. Der Farbraum – ein Beispiel

Einleitung zu 1.

Die drei Serien der Farbfelder, der ‚Colorlayer‘, stehen am Anfang dieser Arbeit, da sie das Phänomen der Farbräume exemplarisch veranschaulichen und einen Referenzpunkt für die später beschriebenen Experimentreihen bilden. In den Bildern habe ich orthogonale, transparente Streifen von Farbe geschichtet, zwischen denen sich die räumliche Wirkung im Prozess der Herstellung aufbaut. Die Bilder erstellen kein Abbild und verwenden keine Mittel der Perspektive. An die Stelle der Perspektive tritt zur Erzeugung der Bildkonstruktion ein System von Regeln des Farbauftrags, mit dem das Bild als Farbraum aufgebaut wird. Diese definierten und von der jeweiligen Situation unabhängigen Regeln sind kombiniert mit der persönlichen und teils spontanen Auswahl der verwendeten Farben. In der Malerei entstehen so Farbräume, die wir vornehmlich visuell wahrnehmen und in die wir uns hineinfühlen oder hineinprojizieren können. Wie sich dieser Unterschied zwischen der Qualität der Farbe und der unserer gebauten Umgebung begründet, ist Gegenstand der folgenden Kapitel.

Absicht / Ziel

Der Beginn der Arbeit an den Colorlayern wurde motiviert durch eine Reduktion. Der Ausschluss anderer bildnerischer Mittel als der Farbe hat meinen Fokus vom Zeichnen auf das Malen verlegt.⁴ Die Colorlayer sind der Versuch, mich in der Malerei auf das Mittel der Farbe zu beschränken, um die Möglichkeiten der Raumbildung aus der Farbe heraus zu verstehen.

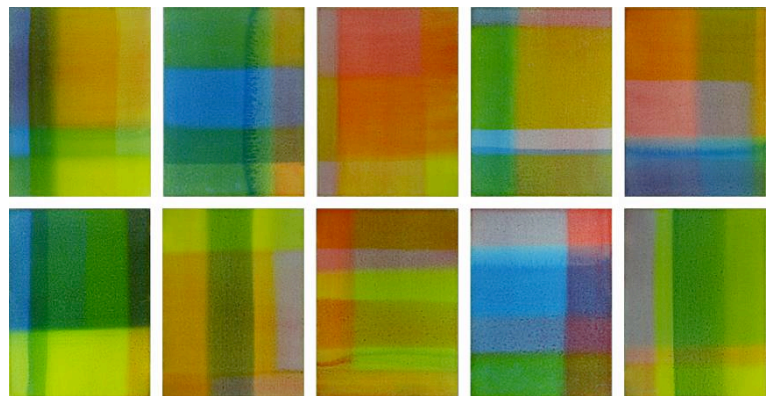


Abb. 1. Serie 1: Colorlayer 4, 2002, Öl auf Hartfaser, jeweils 30 x 40 cm

⁴ Die Zeichnung als Struktur eines Bildaufbaus war in früheren Bildern der zentrale Startpunkt für die Verwendung der Farbe (s. Kap. 3.1.), in denen Form und Raum über die Linie erzeugt und erst in weiteren Prozessen durch die Farbe ergänzt wurden.

Herstellung / Experimentaufbau

Die Farben bestehen in den Bildern aus Farbpigmenten, die in einem Medium gelöst werden, das einen transparenten Auftrag der Farbe erlaubt. Die Mischung der Farbtöne erfolgt nicht auf der Palette, sondern auf der Fläche des Bildes. Einzelne Schichten werden auf die jeweils darunter liegenden, bereits getrockneten Schichten aufgetragen: ungefähr acht Farbschichten um einen bestimmten Grad der Dichte in den Farben zu erhalten.⁵

Die Verteilung und Begrenzung der Farbbereiche auf der Fläche werden aus der Farbe heraus entwickelt. Von mir gesetzte Rahmenbedingungen als ein System aus Herstellungsregeln bestimmen den Bildaufbau und schließen eine Komposition als Abbild einer möglichen real-räumlichen Situation aus. Die Größe der Farbflächen resultiert aus der Breite der Pinsel im Verhältnis zur Größe der gesamten Malfläche und aus den bereits aufgetragenen Farbflächen. Parallel zu den Rändern des Formats werden die Farben jeweils über die gesamte Breite bzw. über die gesamte Höhe des Malgrundes verstrichen.

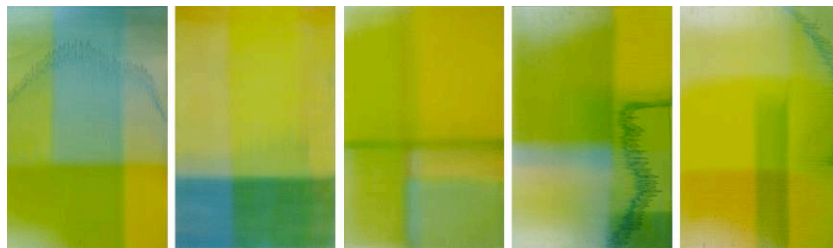


Abb. 2. Serie 2: Colorlayer 3, 2002, Öl auf Sperrholz, jeweils 70 x 50 cm

Ausführung

In der Art der Ausführung unterscheiden sich die drei Serien. Die erste, zehnteilige Serie verfolgt streng das orthogonale Prinzip, das von der Form des Malgrundes vorgegeben ist. Die Begrenzung der Bereiche erfolgt durch die freihändige Führung des Pinsels. Beim Malen liegen die Malplatten horizontal. Die dünnflüssige Konsistenz des Mediums hat zur Folge, dass die Farbe an den Rändern zur angrenzenden Farbe leicht ineinander verläuft. Es entstehen unscharfe Linien des Übergangs von einer Farbe zur nächsten, die nur einige Millimeter breit sind. In der zweiten Serie wird die Konsistenz der Farbe auf etwas andere Weise genutzt. Die Platten stehen beim Malen senkrecht, so dass ein viel stärkerer Verlauf der Farben entsteht. Ränder und Leckaugen entstehen, die nicht vermalt werden und im Bild verbleiben. Die dritte Serie erweitert die Möglichkeiten der Übergänge in die gegensätzliche Richtung. Mit Klebeband

⁵ Auf diese Weise mit Farbe umzugehen ist mir aus anderen Bildern vertraut und wird im Kap. 4.1.1. dieser Arbeit ausführlicher erläutert.

werden die Farbbereiche abgeklebt. Die entstehenden Trennlinien sind nicht von der Hand frei geführt, sondern präzise linear. Die Farbe trocknet an der Klebung, ein Verlaufen wird vermieden, das Detail des Übergangs geht verloren. Durch den Verlust dieses Details der Herstellung verliert sich die Maßstäblichkeit. Während die Größe der Räume der ersten beiden Serien eindeutig im Maßstab 1:1 angesiedelt sind, könnten die präzisen, abstrakten Kanten der dritten Serie auch repräsentativ für größere Raumzusammenhänge sein, die hier in einem verkleinerten Maßstab abgebildet wären. Der Eindruck wird unterstützt durch die Verwendung einiger schräger Linien als Kanten zwischen Farbbereichen, die perspektivische Wirkungen andeuten.



Abb. 3. Serie 3: Colorlayer 8, 2004, Öl auf Hartfaser, jeweils 30 x 45 cm

Ergebnis

Die Wirkung der Farbfelder ist durch die Auswahl und die Wirkung der Farbtöne bestimmt. Die erste Schicht Farbe wird zufällig ausgewählt und entspricht persönlichen Vorlieben, Assoziationen oder Stimmungen. Die Farben der weiteren Schichten orientieren sich an den Möglichkeiten der Mischung und der Farbkontraste. Sie sind einerseits kräftig genug, um sich von einander abzusetzen, andererseits bedingt die Auswahl von drei Farben ein bestimmtes Farbspektrum. In der ersten und dritten Serie entwickelt das Spektrum einen fröhlichen, energetischen Ausdruck, während die zweite, die hellgrüne Serie eine ruhigere Stimmung mit entsprechenden, persönlich geprägten Assoziationen hervorruft.

Der Schwerpunkt der Betrachtung liegt hier statt auf den Farbstimmungen auf der räumlichen Situation, die in den Bildern entsteht. Die transparenten Farbschichten mischen nicht nur die Farbwerte, sondern spannen ein räumliches Netz auf. Senkrecht zur Malfläche scheinen bestimmte Bereiche weiter hinten oder weiter vorn zu stehen als andere. Grundsätzlich scheinen dabei die helleren Töne zurückzuweichen und die Bereiche mit kräftigeren Farbtönen wirken, als kämen sie auf den Betrachter zu. An einzelnen Punkten in diesen Colorlayern kann es durch die Kombination der Mittel (Schichtung, Staffelung, Hell-Dunkel-Kontrast, Farbtintensität etc.) auch zu anderen Wirkungen kommen. In jedem Falle entsteht auf der Bildfläche eine Struktur, die in Bewegungen scheint, da die Position der Flächen nicht eindeutig auszumachen ist. Je

nach dem, welche Relation zwischen den Farben vom Auge fixiert wird, entstehen unterschiedliche räumliche Eindrücke. Konzentriert sich der Betrachter auf das räumliche Verhältnis, zum Beispiel auf die Nachbarschaft zwischen einer grünen und einer gelben Fläche, so kommt darin eine andere räumliche Konstellation zur Wirkung als in der Relation der grünen Fläche zu einem anderen benachbarten, etwa blauen Farbfeld. Darüber hinaus ist jeder Bereich des Bildes zusammengesetzt aus Schichten, die eine Reflexion des Lichtes auf den unterschiedlichen Farbschichten erzeugt, wodurch bei jedem neuen Hinsehen, bei jedem Blinzeln, bei jeder Bewegung des Kopfes etc. ein unterschiedlicher räumlicher Eindruck entsteht. Derart bestimmt sich die farbräumliche Wirkung, sie erscheint in ständiger Veränderung und ihr Mangel an ‚Festigkeit‘ kann sogar als eine konstante Bewegung wahrgenommen werden. Es scheint, dass die Räume der Farbe gleichzeitig in mehreren Relationen miteinander vernetzt sind und sich zusätzlich bei jeder neuen Betrachtung des Bildes verändern⁶. Vergleichen zwei Betrachter ihre Beschreibungen der räumlichen Erscheinungen, werden die unterschiedlichen Wirkungen deutlich.

Entsprechend dem reduzierten Farbspektrum in der zweiten, grünen Serie wirken die Räume, die sich auf tun, in der Tiefe bzw. Höhe reduzierter. Die größere Breite, bzw. die Weichheit der Übergänge unterstreichen diesen Eindruck. Die räumliche Wirkung der Farbe in Relation zu der Ebene des Malgrundes ist hier weniger stark als in der ersten und dritten Serie, in der die räumliche Tiefe durch harte Übergänge gesteigert wird.

Fazit / Überleitung

Als Ergebnis der Betrachtungen der Farbfelder möchte ich hier, vorab von weiterführenden Betrachtungen zum Farbraum in den folgenden Kapiteln, den grundsätzlich verschiedenen Charakter der Farbräume von dem unserer alltäglich wahrgenommenen, ‚greifbaren‘ Umgebung festhalten. Diese Umgebung bezeichne ich mit Hinweis auf Kapitel 2.2.2. als architektonischen Raum bzw. als Realraum. Ich kann mit Farbe, Malgrund und Pinsel Räume ‚bauen‘, die wir sehen und in die wir uns hineinfühlen oder hineinprojizieren können. Der Farbraum wird über ein Spüren von nicht messbaren Situationen wahrgenommen, der Realraum dagegen auch durch ein Abschätzen der räumlichen Distanzen in Relation zu unseren physischen Körpermaßen oder anderen messbaren Größen.

⁶ Es lässt sich für die vernetzte räumliche Situation kaum eine bauliche Vorstellung als Entsprechung im realen, gegenständlichen Raum finden. Eine konstruktive Komposition aus flächigen Bauteilen liegt nahe, doch selbst eine Anordnung transparenter Bauteile würde der Vielschichtigkeit der Farben im Bild nur schwerlich oder bedingt entsprechen.

2. Farbe und Farbraum – Anwendung und Theorie

2.1. Beispiele von Farbräumen in der Kunstgeschichte

Einleitung

Grundbedingung für die vorliegende Untersuchung ist die Annahme, dass der Farbraum als visueller Raum existiert. An einigen Beispielen aus der Geschichte der Kunst möchte ich aufzeigen, wie der Farbraum bewusst zum Thema der Malerei und damit zum Gegenstand künstlerischer ‚Untersuchung‘ wird. Es zeigt sich, dass die ‚Entdeckung‘ des Farbraumes einhergeht mit dem strategischen Einsatz der Farbe als Materie sowie mit einer Verwendung von Farbe, die sich von ihrer Einbindung in mimetische Darstellungen emanzipiert.

Die Entwicklung der Malerei von Farbräumen zeige ich beispielhaft zunächst an Gemälden von Paul Cézanne und Robert Delaunay. Bei beiden Künstlern geht ihre persönliche ‚Entdeckung‘ des Farbraumes einher mit dem Verzicht auf perspektivische Mittel. Delaunay spricht den Farbräumen bestimmte Qualitäten, wie das ‚Unfassbare‘, zu. Ähnliche Qualitäten führt auch Wassily Kandinsky in seinen Schriften an. In seiner psychologisch orientierten Sicht auf die Wirkung der Farbe ordnet Kandinsky bestimmten Farben Formen zu und definiert für die Farben Bewegungen auf der Fläche. Als vierten Künstler beziehe ich mich auf Josef Albers, der sich ausführlich mit der Relativität von Farbwirkung beschäftigt hat. Albers versucht diese Relativität in die Erfahrung der Künstler und Architekten einfließen zu lassen. In seinem Buch ‚The interaction of colors‘ fasst er seine Erkenntnisse auf Farbtafeln zusammen und entwickelt praktische Übungen für die Ausbildung. In Albers eigenen, streng rational organisierten Gemälden der Serie ‚Hommage to the square‘ wird deutlich, wie Farbe die messbaren Faktoren der Gestaltung um eine jene andere, spürbare Qualität der Farbe erweitert.

2.1.1. Die Farbe als Material bei Paul Cézanne

In den Bildern, die Paul Cézanne um 1904 herum von der Montagne Sainte-Victoire anfertigt, wird die besondere Qualität und Räumlichkeit der Farbe deutlich, die der Künstler in seiner Malerei entwickelt hat.

Während seines gesamten Lebens hat Cézanne immer wieder Zeiten in der Natur verbracht, um zu malen. Die letzte dieser Phasen verlebte er in seinem Atelierhaus nördlich der Stadt Aix-en-Provence auf dem Hügel Chemin des Lauves, das er 1902 bezog. Von hier aus hatte er einen Blick auf das Massiv der Montagne Sainte-Victoire, welche zum Motiv einer ganzen Reihe von

Bildern wurde. Der Berg erhebt sich als Kegel über der ebenen Landschaft mit einer sanft ansteigenden und einer schroff abfallenden Seite nach Süden, auf der rechten Seite des hier wiedergegebenen Bildes.



Abb. 4. Paul Cézanne, Montagne Saint Victorie, 1904-1906

Die Bilder von der Montagne Sainte-Victoire zeichnen sich dadurch aus, dass sie kein Rahmenmotiv, wie z.B. Kiefern am Bildrand verwenden, wie Cézanne es in anderen Landschaftsbildern durchaus tut. Er vermeidet in diesen Bildern die traditionelle Linienperspektive als Mittel, um eine Abbildung der Landschaft zu erstellen. Was er aber einsetzt, ist Farbe. Der Raum staffelt sich durch einen überlegten Einsatz der Farben, so dass sich die Illusion von Größe und Weite des Raumes auf der Leinwand auftut. Das Blau des Himmels weicht zurück, die wärmen Farbtöne in der unteren Bildhälfte streben dem Betrachter entgegen und bilden einen Vordergrund. Diese Gesamtkomposition wird durchdrungen von einer Mischung der Farben. Blaue Farbpunkte wiederholen sich im Vordergrund, warme Tönen tauchen in der Figur des Berges wieder auf, so dass die Hauptteile der Komposition nicht auseinander fallen, sondern miteinander verwoben werden.

Cézanne setzt seine Pinselstriche als gleichmäßige, rechteckige, häufig parallel verlaufende Farbmassen. Aus der Nähe betrachtet handelt es sich um ‚Farbflecken‘, die in Größe, Form und im pastösen Relief deutlich sichtbar vom Auftrag mit dem Pinsel herrühren. Sie führen ihre eigene materielle Existenz, eingebunden in das Gewebe aller Farben auf der Leinwand des Bildes. Im Gegensatz zu den Impressionisten, die einen Eindruck von Flüchtigkeit und Leichtigkeit anstrebten, verleiht Cézanne den Farben die Erscheinung von Festigkeit. Die Farben gewinnen eine eigene Materialität, die über die Darstellung der Landschaft hinausgeht und stattdessen auf der Leinwand eine eigene Welt schaffen.

Dem Verzicht auf den Fluchtpunkt oder auf Anhaltspunkte der Linienperspektive entspricht der weitgehende Verzicht auf die Luftperspektive.⁷ Stattdessen werden die Farben im Bereich des blauen Himmels wie auch auf der gesamten Leinwand mit gleicher Gewichtung gesetzt. Die Struktur der Oberfläche ist einheitlich, so dass keine naturalistische Darstellung entsteht. Auch der Lichteinfall ist auf dem gesamten Bild annähernd gleich. Jegliche Hinweise auf eine erkennbare Lichtquelle fehlen, keine Schlagschatten sind zu erkennen. Stattdessen scheint ein gleichmäßiges Licht aus dem Innern des Bildes zukommen, das von den Gegenständen selber hervorgebracht wird. Cézanne verzichtet somit auf die in der Malerei seiner Zeit übliche Modulierung über Hell-Dunkel-Kontraste. Trotz dieses radikalen Verzichts entsteht eine Räumlichkeit und Lebendigkeit durch die Wirkung der Farben. Cézanne sah die Möglichkeit, dass sich die räumliche Tiefe allein aus dem Aneinandersetzen von farbigen, vertikalen und horizontalen Flächen ergibt.

„Ich habe es nach langen Anstrengungen entdeckt, und ich habe in Flächen gemalt, denn ich mache nichts was ich nicht sehe, und ich male nichts, das nicht existiert.“⁸

Cézanne nennt die Wirkung der Farben ‚sensations colorants‘. Er strebte in seiner Malerei an, die Farb- und Formdaten wiederzugeben, die sein Auge, das er als die maßgebende Instanz seiner Persönlichkeit ansieht, wahrnimmt. Er will die Natur ‚realisieren‘ wie er sie sieht, so seine Bezeichnung für diesen Vorgang. Sein Ziel war, von der Landschaft ausgehend, das Gesehene in die absoluten Begriffe der Malerei zu übersetzen und so nicht nur ein Abbild der Realität zu schaffen. Um dieses zu erreichen, will er nicht malen was er ‚weiß‘. Was er weiß, ist z.B.: ‚Dies ist ein Baum.‘ Er sieht jedoch lediglich farbige Erscheinungen. Diese farbigen Erscheinungen will Cézanne malerisch umsetzen. Seine Bilder sollten keine zweidimensionale Illusion der drei dimensionalen Welt sein, sondern eine neue Realität auf der zweidimensionalen Ebene des Bildes. Es werden die von ihm gesehenen, kalten und warmen Farbtöne und damit Nähe und Ferne in einem geschlossenen, ausbalanciertem Farb- und Formgefüge verwoben. Es entsteht ein dynamisches Gleichgewicht, das zwischen Veränderung und Dauer, zwischen Ordnung und Flexibilität, zwischen der Farbe als Materialpunkt auf der Leinwand und ihrer Wirkung, pendelt. Damit erhält die Farbe einen großen Grad der Autonomie. Anstatt der

⁷ In der Malerei wird mit Luftperspektive das Hellerwerden der Farben, in denen der Himmel gemalt ist, bezeichnet. Das Verblässen entspricht der Zunahme an Entfernung.

⁸ Vukicevic, Vladimir: Cezannes Realisation, Die Malerei und die Aufgabe des Denkens, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992

Abbildung der Landschaft ist die Malerei aus der Farbmaterie und dem Farbton bestehend, der Farbraumkomposition verpflichtet.

2.1.2. Dynamische Farbe bei Robert Delaunay

Die Zuwendung zu den Möglichkeiten der Farbe und des Farbraumes geht in der Malerei von Robert Delaunay einher mit einer Neuinterpretation der gegenständlichen Abbildung. Gerade durch die Infragestellung der Notwendigkeit, die gesehene Realität abzubilden, ist es ihm möglich, die Wirkung der Farben genauer zu studieren. In den Jahren 1908-1909 malt Robert Delaunay an einer Reihe von Bildern ‚St. Severin Nr. 1-6‘, die alle die gleiche Innenansicht der mittelalterlichen Pariser Kirche zeigen. Diese Serie, in der Delaunay das Motiv bis zur ‚Klärung‘ führen möchte, basiert auf vor Ort angefertigten Skizzen, die im Atelier als Malerei fortgesetzt werden. Anfangs entstehen Bilder in monochromer Farblichkeit von blau bis grün, die eher Hell-Dunkel-Kontraste als Farbkontraste nutzen. Saint Severin Nr.7 aus dieser Serie entsteht viel später, im Jahr 1915, mit neuer, viel kräftiger Farbigkeit.

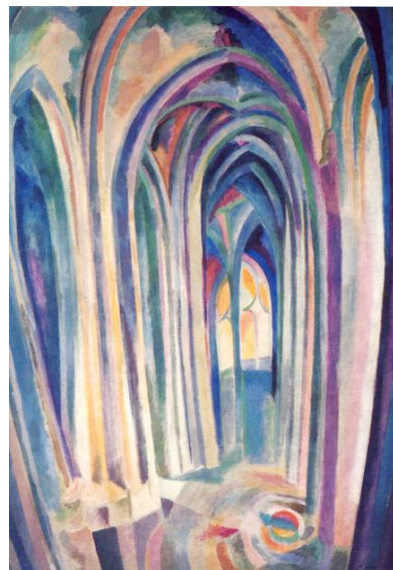


Abb. 5. Robert Delaunay, Saint Severin Nr.7, 1908-1909

In diesem Bild überlagern sich die Eindrücke einer Malerei, die eine Situation wiedergibt, mit den extremen Farbwerten der Flächen. Die Zentralperspektive wird aufgebaut durch die Staffelung der Flächen und wird unterstützt durch den Einsatz der Farben. Das Blau der mittleren Bildbereiche weicht in die Tiefe des Raumes, die hellen warmen Töne der vorderen

Säulen streben auf den Betrachter zu. Im Zentrum des Bildes sehen wir in den weit entfernt liegenden Kirchenfenstern ein hell leuchtendes, warmes Gelb, das den Eindruck der Entfernung konterkariert. Dieser Farbwert zieht sich visuell zusammen mit den warmen Tönen des Vordergrundes. Das Auge nimmt die beiden gegensätzlichen, aber miteinander verschränkten räumlichen Erscheinungen wahr und das Bild entwickelt daraus einen Wechsel der Eindrücke im Auge, der eine Bewegung senkrecht zur Leinwand hervorzurufen scheint.

Delaunays ausdrückliches Verlangen nach einer neuen Form und nach der ‚Gesamtbewegung‘ des Bildes findet ihre Fortsetzung in seinen späteren Werken. Mit ‚Gesamtbewegung‘ meint Delaunay das Verfahren, die Bewegung und die Räumlichkeit der Farben als die ausschließlichen Elemente des Bildaufbaus einzusetzen. Für ihn ist es der Einfluss des Lichts, das die Formen der naturalistischen Abbildung zerbricht und die Farben ihrem Eigenleben zuführt. Dieses nimmt er wörtlich und entwickelt bereits in den Bildern von St. Severin eine kreisrunde, farbige Lichtfacette, die auf dem Boden des Kirchenschiffs als Farbkreis auftaucht. Diese kreisrunde Form ist Zeichen der dynamischen Einwirkung des Lichts, der Auflösung der Objekte, bei gleichzeitiger Konstituierung neuer Bildformen. Aus ihr entwickelt Delaunay ab 1912 die ‚Fensterbilder‘, in denen, abgeleitet aus der Facette des Lichts, ungegenständliche Kompositionen entstehen. Es werden Farben mit Formen von Farbfeldern gleich gesetzt, deren Komposition übergeordnete Figuren entwickeln. Sie bilden eine dynamische Struktur mit einer farbräumlichen Wirkung. Delaunay nennt diese Fensterbilder eine ‚Architektur aus Farben‘. Sie wird allein aus malerischen Mitteln erstellt, in denen die Möglichkeiten der naturalistischen Abbildung ausgeschlossen sind. An die Stelle von erzählenden Qualitäten stellt Delaunay eine ‚dynamische Poesie‘ der Farben.



Abb. 6. Robert Delaunay, Kreisformen Sonne und Mond, 1912/ 13, Stedelijk Museum Amsterdam

In diesem Beispiel verwendet Delaunay zwei unterschiedliche malerische Themen oder kompositorische Systeme, die sich gegenüber stehen. Jedes für sich besitzt eine eigene

besondere räumliche Struktur. Die kreisrunden Formen staffeln sich in die Tiefe, sind durch gegenläufige, ebenfalls kreisförmige Figuren überlagert und gebrochen. Das zweite System auf der rechten Bildhälfte zeigt eine kristalline Struktur aus kleineren Kreisformen in Kombination mit dreieckigen Farbflächen. In dieser Malerei Delaunays sind die Farbräume imaginativ, d.h. sie besitzen eine eigene poetische Kapazität, ohne Imitation der realräumlichen Gegebenheit zu sein. Für Delaunay sind dies die Gegensätze einerseits von Begrenzung durch die Linie und andererseits die Erweiterung der räumlichen Möglichkeiten durch die Farbe, deren Qualität er mit dem Begriff der ‚Unergründlichkeit‘⁹ umschreibt. Die Bewegung der Farbe und die Form, die aus der Verwendung der Linie resultiert, stehen in einer abhängigen Verbindung. In dieser Relation erhalten die Potentiale der Farben eine Bedeutungsebene, die den Raum für das Poetische und Visionäre in der Farbe eröffnet. Entsprechend dieser Konzentration auf die Farbe verändern sich die Themen von Delaunays Bildern. Waren anfangs die Titel von den Entstehungs-Orten abgeleitet, so sind es später kosmologische Begriffe, etwa bei ‚Sonne und Mond‘ von 1912/13. Andere Titel stellen geometrische Figuren wie ‚Kreisform‘ (1912) oder eine innere Stimmung wie bei dem Bild ‚Rhythmus – Lebensfreude‘ (1931) in den Mittelpunkt. Delaunays Themen sind in seinen späteren Jahren weniger an die Dinge der greifbaren Umwelt gekoppelt. Er sieht in der Farbraummalerei eine künstlerische Entsprechung zu Themen der nicht gegenständlichen Welt, einer kosmologischen Ordnung ebenso wie der Gefühlswelt des Menschen. Die Bilder Delaunays werden dementsprechend als Fenster in eine andere Realität gesehen, in der lediglich die bildnerischen Mittel, insbesondere die Farbe, relevant sind. Das Bild sehen heißt somit die innere Beziehung von Farben und Formen wahrzunehmen, – für Delaunay die Wahrnehmung einer gesteigerten Wirklichkeit. Die ‚Realität‘ ist hier etwas erst im Bild Hervorgebrachtes, etwas das sich im Fluss befindet, auf Grund der ‚Bewegung‘ der Farben.

2.1.3. Synästhesie der Farbe bei Wassily Kandinsky

Die Wahrnehmung von Farben ist für Wassily Kandinsky an Erfahrungen und Erinnerungen an Farberlebnisse gebunden, die in Verbindung mit anderen sinnlichen Eindrücken stehen. Diese komplexen Erinnerungen prägen für ihn die von Farben hervorgerufenen Wirkungen und Assoziationen. Für Kandinsky sind die Farben ‚lebendige Wesen‘, die Charaktereigenschaften

⁹ Der Begriff der Unergründlichkeit oder auch des Unfassbaren als Qualität des Farbraumes und seiner Bedeutung findet sich in der folgenden Entwicklung bei den verschiedenen Farbraummalern wieder.

besitzen. Sie sind verknüpft mit Musik, Tönen und mit Gerüchen, d.h. mit anderen sinnlich wahrnehmbaren Eindrücken. Er entwickelt Analogien zwischen Farben und Klängen, indem er z.B. ein bestimmtes Gelb mit dem Klang einer Trompete vergleicht. Die Überlagerung von Wahrnehmungen aus unterschiedlichen Sinnesbereichen wurde von Kandinsky als Synästhesie bezeichnet. Auch heute wird dieser Begriff als das Zusammenwirken von verschiedenen Sinneseindrücken verwendet. Farben werden umschrieben mit Begriffen, die von anderen Sinnen als dem Sehen bekannt sind. Vom Hören leiten sich Begriffe her, die eine Farbe etwa als laut, leise oder dumpf bezeichnen, und aus dem Bereich des Schmeckens werden süß und sauer als Beschreibungen verwendet. Ebenso ist es geläufig, einen Farbton als schwer oder leicht zu bezeichnen, so dass diesem nahezu taktile Qualitäten zugesprochen werden. Unsere Sprache beschreibt das ‚Wesen‘ der Farben über Metaphern, die sich aus synästhetischen Wahrnehmungen ableiten. Die Beschreibungen sind hilfreich für unsere Kommunikation über Farben, auch wenn sie als faktische Größe nicht vorhanden sind, da wir z.B. ein ‚kaltes‘ Blau mit unserem Tastsinn nicht als kalt verifizieren. Die synästhetischen Charaktere von Farben lassen sich ohne Aktivität des Tastsinns, des Gehörs, des Geruchsinn, oder des Geschmacks allein visuell wahrnehmen. Ähnlich spüren wir auch die Wirkung eines Materials als warm, sanft, abstoßend, glatt, aufdringlich oder als zurückhaltend, ohne es jedoch zu berühren.

Der Begriff Synästhesie setzt sich aus dem Präfix ‚syn‘ (griechisch: zusammen) und ‚aisthesis‘ (griechisch: Empfindung) zusammen. Synästhesie bedeutet die gegenseitige Beeinflussung verschiedener Sinneswahrnehmungen oder auch ‚Sinnesverschmelzung‘. Aus Sicht der Naturwissenschaft ist der Begriff, wie er umgangssprachlich, aber auch im Sinne Kandinskys benutzt wird, vage. Die eigentlich physiologisch ausgeprägte Fähigkeit zur Synästhesie ist nur wenigen Menschen vorbehalten. Synästhesie nennen Psychologen das Phänomen, wenn Menschen Buchstaben oder Zahlen farbig sehen, wenn ihnen ein Musikstück nicht nur als Kombination von Tönen, sondern auch von Farben und Linien erscheint, die vor dem inneren Auge mitlaufen, oder wenn sie mit dem Buchstaben ‚A‘ sogar einen Geschmack assoziieren. Dieses besondere Vermögen der Synästhetiker wird deshalb auch eine ‚Vermischung‘ der Sinneseindrücke genannt.¹⁰

10 Dieses Phänomen der Synästhesie ist noch nicht gänzlich erforscht. Der Arbeitskreis für Synästhesie an der Medizinischen Hochschule in Hannover geht davon aus, dass sich die Informationen auf dem Weg ins Gehirn des Menschen berühren oder sogar kreuzen, so dass eine Mischung stattfindet. Man schätzt dort, dass 80.000 bis 160.000 Menschen in der Bundesrepublik dieses Feuerwerk der Sinne erleben. Vgl. Heinke, Nathalie: Synästhetiker. Das Y ist grau, das A ist rot, www.faz-net.de; Emmrich, H.M. / Schneider, U.: Musikalisierung des Lebens und Synästhesie, www.MH-Hannover.de/7930.html

Kandinsky unterscheidet die Wirkung der Farben in eine rein physische und eine darauf aufbauende psychische Wirkung. Erstere sieht er in der Empfindung von Gefühlen durch den Anblick von Farben, die er mit synästhetischen Assoziationen beschreibt. Auch wenn Kandinsky im heutigen, neurologischen Sinne wohl nicht als Synästhetiker bezeichnet werden kann, so nutzt er doch die bereits beschriebenen Möglichkeiten der Sprache über Metaphern, die sich aus den synästhetischen Wahrnehmungen ableiten. Die zweite, die psychische Wirkung der Farben, ruft nach Kandinsky beim Menschen ‚seelische Vibrationen‘¹¹ hervor. Sie entwickelt sich ebenfalls aus den physischen, synästhetischen Wirkungen, die sich über eine Resonanz zur seelischen Wirkung steigert. Die Wahrnehmung der psychologischen Wirkung bleibt nach Kandinsky den höher entwickelten Menschen vorbehalten, bei denen Farbe die Seele über eine ‚seelische Empfindsamkeit‘ erreicht. Die Wirkung wird unterstützt durch bewusste und unbewusste Assoziationen, deren Einfluss Kandinsky jedoch in Frage stellt, da sie ihm nicht zureichend untersucht erschienen. Deutlich macht er dies an zwei Beispielen: Die Kombination von körperlicher Wirkung und Assoziation zwischen sauer und gelb sei über den Geschmack der Zitrone nachvollziehbar, dagegen sei die körperliche Verbindung von Rot sowohl zu Feuer als auch zu Blut zweideutig. Aufgrund dieser ambivalenten Intersubjektivität stellt Kandinsky eine direkte Wirkung der Farbe auf die Seele in den Vordergrund. Somit sind Farben und Klänge für ihn vornehmlich keine Assoziationen, sondern erfahrbare Wirklichkeiten. Er betont damit den Gefühlscharakter der Farben, der unmittelbar vom Menschen als Affekt wahrgenommen wird. Der Zusammenhang von Farbe, Wahrnehmung und Wirkung wird von Kandinsky mit dem Klavier verglichen, dessen Klang aus dem Zusammenspiel zwischen Mechanik und Saite resultiere:

„Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.“¹²

In diesem Vergleich wird der persönliche Anschlag durch den Menschen nicht berücksichtigt und Musik wird als die Addition von objektiven Größen verstanden. Ebenso wird der Ausdruck der Farbe nicht nur als ein Gefühl in uns erlebt, sondern er ist für Kandinsky ein Merkmal von Gegenständlichkeit. Die Wirkung ist für ihn eine faktische Qualität der Farbe:

„Es gibt ebenso Farben, die weich erscheinen (Krapplack) oder andere, die stets als hart vorkommen (Kobaltgrün, grünblau Oxyd), so dass die frisch aus der Tube gepresste Farbe für trocken gehalten werden kann.“¹³

11 Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (1952), Bern: Bentelli 2004, S. 65

12 ebenda S. 68

13 ebenda S. 67

Farbe wird dabei reduziert auf Farbton, der die Wirkung bestimmt. Dementsprechend erfolgt die malerische Komposition für Kandinsky weniger aus Material und Farbe, sondern aus Farbe und Form, wobei die Form selbständig existieren könne, die Farbe jedoch nicht. Sie müsse in eine Form gezwungen oder mit ihr in Verbindung gebracht werden. Es ergibt sich durch diesen Gedankengang eine unvermeidliche Abhängigkeit der Farbe von der Form und damit eine Wirkung der Form auf die Farbe. Die Ausprägung der Form alteriere damit die Farbe. Z.B. beeinflusse ein spitzes Dreieck die Wirkung seines Farbtons auf andere Weise als ein stumpfwinkeliges. Manche Farben würden dadurch in ihrem Wert unterstrichen, andere gemindert.

„Dabei lässt sich leicht bemerken, dass manche Farbe durch manche Form in ihrem Wert unterstrichen wird und durch andere abgestumpft. Jedenfalls spitze Farben klingen in ihrer Eigenschaft stärker als in spitzer Form (z.B. Gelb im Dreieck). Die zur Vertiefung geneigten werden in dieser Wirkung durch runde Formen erhöht (z.B. Blau im Kreis). Natürlich ist es andererseits klar, dass das Nichtpassen der Form zur Farbe nicht als etwas unharmonisches angesehen werden muss, sondern umgekehrt als eine neue Möglichkeit und also auch als Harmonie.“¹⁴

Die Allgemeingültigkeit solcher Zusammenhänge von Farbe und Form ist heute für uns schwer in dieser Weise nachzuvollziehen, da die Relativität der Farben abhängig von Kontext, kultureller Einbindung etc, Bedingungen ihrer Wirkung ist (s. Kapitel 2.1.4. über Josef Albers). Indessen geht Kandinsky auch nicht soweit, eine Farbensymbollehre zu begründen, in der jeder Farbe eine fest umrissene und benennbare Bedeutung oder sogar eine bestimmte Form zukommt. In unserem Zusammenhang bleibt fest zu halten, dass Kandinsky einen Zusammenhang zwischen Farbe und Form erstellt, der beider Wirkung verstärken kann. Oder in der Art Kandinskys ausgedrückt: um die ‚Seele des Menschen zu berühren‘, sei es notwendig, den Zusammenhang zwischen Form und Farbe, die Formharmonie, zu nutzen. Die Intensität der Berührung der menschlichen Seele zu steigern, ist ihm zufolge die zweckmäßige Nutzung der gemeinsamen Wirkung. Dabei schreibt Kandinsky dem geübten Künstler die Fähigkeit zu, die Wirkung zu beurteilen bzw. herzustellen. Die Formen können dabei über eine Abgrenzung Gegenstände zeichnen oder abstrakt sein, um zum einen in der unendlichen Anzahl von Möglichkeiten der Kombination einzelne Formen im Bild zu schaffen, und zum anderen, um im Zusammenspiel die Gesamtkomposition des Bildes zu erstellen, deren Zweck es ebenfalls ist, gemäß dem ‚Prinzip der inneren Notwendigkeit‘, die Seele zu berühren. Dieses Prinzip der inneren Notwendigkeit entstehe dabei aus drei mystischen, im Kunstwerk fest miteinander

14 ebenda S. 72 - 73

verbundenen Gründen: 1. dem Ausdruck des ‚Eigenen‘ (Element der Persönlichkeit), 2. dem Ausdruck des ‚Eigenen der Epoche‘ (Element des Stils, zusammengesetzt aus der ‚Sprache der Epoche‘ und der ‚Sprache der Nation‘) und 3. dem Ausdruck des ‚Eigenen der Kunst‘ (Element des ‚Rein- bzw. Ewig-Künstlerischen‘, das Räume und Zeiten übergreife). Über diese drei Punkte ist die innere Notwendigkeit, die der Künstler verfolgt, eingebunden in individuelle, kollektive, wie auch in spezifisch künstlerische Bedingungen. Die optimale Wirkung ergibt sich in der künstlerischen Zusammenführung aller drei Bezüge. Für die Verwendung der Farben heißt dies, dass sich Entscheidungen über die Farbgebung jenseits von wissenschaftlich ermittelbaren Vorgehensweisen vollziehen müssen.

Trotz des ‚Prinzips der inneren Notwendigkeit‘ versucht Kandinsky verschiedene grundsätzliche Regeln aufzustellen, wie auch für die Bewegung der Farben. Er betrachtet die Farben in einem groben Schema, bestehend aus den beiden Kategorien von warm zu kalt (von Gelb zu Blau) und von hell nach dunkel (von Weiß zu Schwarz).¹⁵ Ähnlich wie bei Delaunay bewege sich das Warme, das Gelb, auf den Betrachter zu und das Kalte, das Blau, senkrecht zur Leinwand vom Betrachter weg.

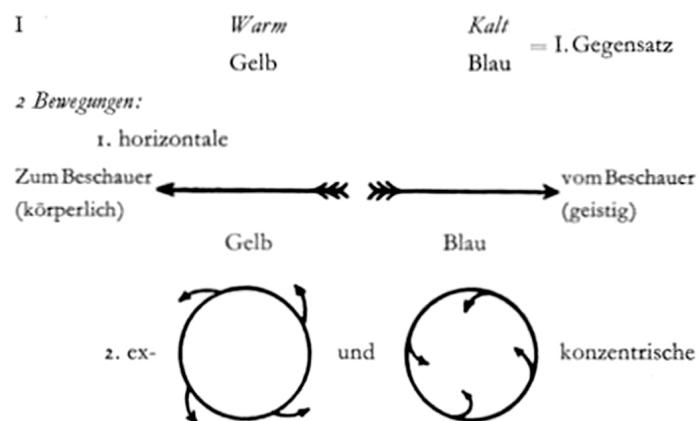


Abb. 7. Kandinsky, Bewegungsschema der Farben

Darüber hinaus weist Kandinsky Gelb eine exzentrische, Blau dagegen eine konzentrische Bewegung auf der Bildfläche zu. Die gelbe Bewegung öffne und weite sich vom Zentrum nach außen und erzeuge somit die Bewegung auf den Betrachter zu. Blau scheint eine Bewegung zu verursachen, die in die Mitte eines Kreises hinein führt und so in die Tiefe oder in die Enge eines Raumes vom Betrachter weg zieht. Diese Wirkung steigert sich bei Gelb durch die

¹⁵ ebenda S. 92

Aufhellung mit Weiß, bei Blau durch die Abdunklung mit Schwarz. Im Grün, dem Mischfarbton, heben sich laut Kandinsky die Bewegungen von Gelb und Blau gegenseitig auf und die Farben kommen zur Ruhe. Für Kandinsky gibt es damit auch einen direkten Zusammenhang zwischen der visuellen Bewegung und der psychischen Wirkung der Farbe. Die Bewegung von Gelb – auf den Betrachter zu – beschreibt Kandinsky als aufdringlich. Sie steigere sich durch die Intensivierung des Farbtons oder durch die Kombination mit einer aggressiven Form, etwa dem spitzwinkligen Dreieck. Aus der Kombination von Farbton, Bewegung und der (unvermeidlichen) Form leitet Kandinsky die Wirkung und die Bedeutung der Farben ab. Ein anderes Beispiel ist Grün als die bereits erwähnte Mischfarbe zwischen Gelb und Blau. Das reine, unbewegliche Grün stellt für ihn die Farbe der Ruhe dar. Kandinsky beschreibt sie polemisch als ‚fett und selbstzufrieden wie die Bourgeoisie oder eine dicke liegende Kuh‘. Diese Beurteilung der Farben im Sinne ihres gesellschaftlichen Charakters wird von Kandinsky für alle Farbgruppen vorgenommen. Damit erstellt er einen Zusammenhang zwischen dem Farbton, seiner Bewegung, der farbräumlichen Wirkung und der psychischen Wirkung her. Das folgende Zitat führt das Beispiel Blau an:

„Diese Vertiefungsgabe finden wir im Blau und ebenso erst theoretisch in ihren physischen Bewegungen 1. vom Menschen weg und 2. zum eigenen Zentrum. Und ebenso, wenn man das Blau (in jeder gewünschten geometrischen Form) auf das Gemüt wirken lässt. Die Neigung des Blau zur Vertiefung ist so groß, dass es gerade in tieferen Tönen intensiver wird und charakteristischer innerlich wirkt. Je tiefer das Blau wird, desto mehr ruft es den Menschen ins Unendliche, weckt in ihm die Sehnsucht nach Reinem und schließlich Übersinnlichem. Es ist die Farbe des Himmels, so wie wir ihn uns vorstellen bei dem Klange des Wortes Himmel.“¹⁶

Die Beschreibung der psychischen Wirkung im Sinne eines ‚gesellschaftlichen Charakters‘ ist eng verbunden mit Kandinskys politischem und kulturellem Kontext. Er vermischt Farbton, Form und (von ihm interpretierte) Bedeutung, um die Wirkung der Farbe umfassend zu beschreiben. Mit dieser praktischen, aus den Zusammenhängen der Malerei resultierenden wie gleichzeitig geistig-mystischen Sicht auf die Qualität der Farben scheint Kandinsky ihrem vielschichtigen Potential gerecht werden zu wollen. Selbstverständlich müssen bei der Re-Lektüre von Kandinskys Texten diese verschiedenen Ebenen historisch und kritisch unterschieden werden.

Kandinsky ermittelt die Inhalte seiner Schrift ‚Über das Geistige in der Kunst‘ auf der Grundlage seiner künstlerischen Arbeit, die dem Buch vorausgegangen sind. Aus seinen

16 ebenda S. 92

praktischen Arbeiten, seiner Malerei, leitetet er Erkenntnisse ab, die im Sinne eines faktischen Anspruchs und im Hinblick auf Allgemeingültigkeit nicht vertretbar sind. Nichtsdestotrotz erreicht er für seinen persönlichen Ansatz einen schlüssigen Hintergrund, auf dem sich seine Malerei nachvollziehen lässt. Interessant ist in Bezug auf meine Arbeit sein vergleichendes Vorgehen, das parallel auf künstlerischer wie auf theoretischer Ebene erfolgt. Mit dieser Methode informiert sich Kandinsky zum einen in der praktischen Arbeit über die Farbmaterie, zum anderen nähert er sich durch die Erläuterungen der Wirkungen über die Synästhesie der Bedeutungsebene der Farben an. Kritisch sehe ich dabei die Verallgemeinerung der Wirkungen, die Kandinskys Reflexion über die eigene, spezifische Anwendung verdecken. Grün scheint hiernach gleich Grün, unabhängig von der Verwendung oder des bestimmten Kontextes. Meines Erachtens ist es notwendig, spezifischer auf die Eigenheiten der Farben in ihrer Anwendung einzugehen. Diese sehe ich insbesondere in ihrer Materialität verankert. Andere Beispiele aus der Kunstgeschichte zeigen, wie stark Material und Form verbunden sein können, wie Form sich aus der Materie heraus entwickelt, anstatt dass die Materie, die Farbe, in die Form gezwängt werde. In diesen Zusammenhängen eröffnet sich meines Erachtens eine viel größere Bandbreite der Farbwirkungen, der synästhetischen Assoziationen und der Bedeutungen.

In anderen Passagen von ‚Über das Geistige in der Kunst‘ finde ich Kandinsky wiederum als einen ‚Verbündeten‘, nämlich im Hinblick auf die Farbe im Raum. Für ihn verbleibt die Farbe nicht auf der Ebene. Sie ist Element im Raum, das sich noch dazu in visueller Bewegung befindet bzw. Bewegungssuggestionen hervorruft. Farbe wird in ihrer notwendigen Verbindung zur Form als ein eigenständiges Medium betrachtet. Das folgende Zitat macht deutlich, wie einerseits die Vorstellung von Räumen im Bild und andererseits auch die Wirkung des Bildes als Objekt im Raum durch die Farben geprägt werden kann. Kandinsky sieht die Wirkung des Bildes als eine über die Begrenzung der Bildfläche hinausgreifende an. Nicht nur die Illusion der Farbe auf der Fläche, sondern auch das Bild als Objekt verändert dessen Charakter und damit den Raum, in dem es sich befindet. Kandinsky nennt dies die malerische Ausdehnung des Raumes, und deutet damit die Aufhebung des Tafelbildes als Begrenzung der Malerei an.

„Ähnliche Möglichkeiten bietet die Farbe, die, richtig angewendet, vor oder zurücktreten und vor- oder zurückstreben kann und das Bild zu einem in der Luft schwebenden Wesen machen kann, was der malerischen Ausdehnung des Raumes gleichbedeutend ist.“¹⁷

17 ebenda S. 115-116

2.1.4. Relativität der Farben bei Josef Albers

Josef Albers lehrte im Vorkurs des Bauhauses und später während seiner Emigration am Black Mountain College in den USA die so genannte ‚Farblehre‘. Das Fach ‚Farblehre‘ berief sich in den 1920er Jahren, und so auch diejenige von Albers Kollegen am Bauhaus, auf die Lehren nach Runge und Ostwald.

Die Theorie des Malers Philipp Otto Runge (1777 - 1810) begründete eine neue Farblehre, in der er eine erste tabellarische Ordnung der Farben, ausgehend von systematischen Mischungsmöglichkeiten der drei Grundfarben aufstellt. Anhand der Mischung nach Mengenanteilen erstellt Runge Gesetze der Harmonie. Wichtig für ihn war ebenso die Symbolkraft der Farben. Das Gute und das Böse, durchaus auch im religiösen Sinne gemeint, sollte in den Entsprechungen von lichten und dunklen Farben in der visuellen Verdeutlichung umgesetzt werden. Dieser Suche nach einer Bedeutung in den Farben entspricht auch Runges Weiterentwicklung des Farbenkreises zu einer dreidimensionalen Farbkugel, die er auf einem Globus anlegt. Welt wie Farbkugel werden als eine rational strukturierbare Ordnung gesehen, als ein umfassendes System, dem die Farben und ihre Bedeutungen zugeordnet werden können. Wilhelm Ostwald (1853-1932) beschäftigt sich als Chemiker (er erhielt 1909 den Nobelpreis) mit Farben. Ausgangspunkt für seine Suche einer Harmonie in den Farben ist seine persönliche Erfahrung in der Wahrnehmung von ‚angenehmen‘ und ‚unangenehmen‘ Farbkombinationen. Für diese Wirkung suchte er nach allgemeingültigen Gesetzen der Harmonie, die er in der Farbordnung zu finden glaubte. Vier ‚Urfarben‘ Gelb, Rot, Blau und Seegrün werden im Kreis in 24 Abmischungen, den Vollfarben, angeordnet und die Mischfarben mit Weiß und Schwarz in Form eines dreidimensionalen Doppelkegels ergänzt. Ostwalds Ordnung besagt, dass jede Mischfarbe über den prozentualen Pigmentgehalt und dem zugehörigen Weiß- oder Schwarzanteil zu bestimmen ist. Diese Eigenschaft steht in Abstimmung mit der Anordnung in der dreidimensionalen Geometrie der beiden Kegel. Das heißt, die Farben und ihre Harmonie können nach Ostwald über die Geometrie ‚berechnet‘ werden, woraus Ostwald die ‚Harmothek‘ (1926) entwickelte, welche später Eingang fand in das ‘Color Harmony Manual’.

Albers dagegen stellt in seinem Buch ‚The interaction of colors‘ von 1963 die verschiedenen Wirkungen, die Kontraste der Farben, anhand von Beispielen dar und verzichtet auf Farbtabelle. Seine Beispiele führen visuell eindringlich das Thema der Relativität der Farbe vor. Albers weist nach, dass Farben keine absoluten Größen darstellen, sondern dass sie, je nach

dem Verhältnis, in dem sie zu anderen Farben stehen, unterschiedlich wahrgenommen werden. Diese Phänomene sind im Buch mit Original-Farbtafeln eindrucksvoll veranschaulicht.¹⁸

Interessant ist, dass „The interaction of colors“ als ein Lehrbuch die Phänomene der Farbe aufführt, sie aber für die Studenten in Form von praktischen Übungsaufgaben mit farbigen Papieren vermittelt. Albers stellt die Notwendigkeit in den Vordergrund, dass jeder, der mit Farben umgeht und sie verwenden will, sich über eine Vielzahl von Übungen dem Problem nähern muss. So sei es möglich, selbst zu erleben, zu begreifen und damit zu lernen, wie sich die Farben miteinander verhalten und sich unter den eigenen Händen verändern. Dementsprechend sind die Ergebnisse seiner Arbeit in ‚The interaction of colors‘ zusammengefasst als Beispiele der praktischen Anwendung von Farbe. Anstelle des Rückgriffs auf Mischungsverhältnisse oder Abstufung der Helligkeitsgrade in Farbtabelle versucht Albers also seine Schüler zu trainieren, sich über die eigene Wahrnehmung den Farben zu nähern, und darüber Entscheidungen für deren Auswahl zu treffen.

Die Wirkungen der Farben und wie diese erzeugt werden, sind das eigentliche Anliegen in der Malerei von Josef Albers. Er nährt sich einer Beschreibung der von ihm wahrgenommenen Wirkungen in dem folgenden Text:

„Wenn ich male / sehe ich und denke ich zunächst – Farbe

Und zumeist Farbe als Bewegung

Nicht als Begleitung / von Form, die seitwärts bewegt, / nur seitwärts verbleibt

Sondern als Farbe in dauernder innerer Bewegung

Nicht nur als Interaktion und Interdependenz / mit Nachbarfarben,
verbunden wie unverbunden

sondern in Aggression – zum wie vom Beschauer / in direktem frontalen Uns-Anschauen

Und näher betrachtet, / als ein Atem und Pulsieren – in der Farbe.¹⁹

Albers sieht die Farben nicht als singuläre, festgeschriebene Qualität, sondern als eine visuelle Erscheinung mit einer ‚inneren Bewegung‘, frei von einer Form. Die Farbe entwickelt ihren Charakter im Zusammenspiel mit den anderen Farben ihres Umfeldes. In Albers’ Malerei spiegelt sich diese Sicht sowie die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Wissen über Farbe in den Bildern ‚Hommage to the Square‘ wider. Das gesamte Werk der ‚Hommage to the

18 Die Abbildung von Beispielen dieser Tafeln im vorliegenden Rahmen erübrigt sich, da nur erstklassige Druckqualitäten entsprechend wirken. Diese waren erstmals industriell möglich, da die Angaben der Farben benannt waren. „Interaction of colors“ wurde in der Originalausgabe von 1963 (Yale University) in einer Auflage von 1500 Stück veröffentlicht. Die Einsicht in die Farbtafeln dieser Originalausgabe in einer Bibliothek ist für jeden, der mit Farbe arbeitet, lohnenswert.

19 Albers, Josef / Rosenthal, Thomas G. (Mitarb.): Josef Albers, Formulation / Articulation (1972), Leipzig: Seemann, 2006, S.23

'Square' umfasst insgesamt über tausend Quadrat-Lithografien und Gemälde in einer Größe von 30 x 30, 90 x 90 und 120 x 120 Zentimetern. Es ist ein Beispiel für die systematische Vorgehensweise einer praktischen, künstlerischen Forschung. In einem festgelegten Bildaufbau variiert er die Farben und sucht so deren Relativität zu erfassen. Um dies zu ermöglichen, entstehen seine Bilder als Experimentreihen unter präzisen und gleich bleibenden Laborbedingungen. Durch die Reduktion, den weitgehenden Verzicht auf andere Mittel außer den Farben, um den Bildaufbau herzustellen, verweist er den Betrachter eindeutig auf die Veränderung der Erscheinung des Farbtons zu ihrem farblichen Kontext und auf die räumliche Wirkung der Farben. Daher verwendet Albers in seinen Gemälden standardisierte Töne direkt aus dem Programm der Hersteller, deren Serien- und Farbnummer auf der Rückseite der Gemälde vermerkt wurden. Gemalt wurde auf Leinwänden, deren Oberfläche durch eine zehnfache, weiße Grundierung eine gleich bleibende Qualität aufwies. Sein Atelier wurde von Neonröhren beleuchtet, die ein konstantes und gleichförmiges Licht erzeugten. Der Farbauftrag erfolgte immer gleich mit dem Malmesser, um eine persönliche Handschrift des Malers auszuschalten. Eine Überlappung von Farbflächen oder ein Durchscheinen der Grundierung wurde vermieden durch exakte Stoßkanten zwischen den Farbflächen. Der Aufbau der Bilder wurde bestimmt durch ein gleich bleibendes, mathematisches Raster und ein geometrisches System, das abhängig von der Größe entweder aus drei oder vier ineinander gesetzten Quadraten bestand. Diese faktisch bestimmbaren Faktoren bezeichnet Albers als den 'factual act'. Als 'actual fact' dagegen beschreibt er die Wirkungen, die in der Relation der Farbe zueinander entstehen. Diese sind es, die er durch die systematische Bildkonstruktion sichtbar machen möchte. Die Malerei ist zum einen als farbliche, bestimmbare Tatsache der Farben, der Materie, anzusehen und zum anderen entwickelt die Farbe Wirkungen in Abhängigkeit voneinander, die den Ausdruck der Bilder bestimmen. Die Einflüsse der Farbkonstanz entfallen in diesen Bildern und der gleiche, faktisch identische Farbton, wird in unterschiedlichen, farblichen Umgebungen anders wahrgenommen.

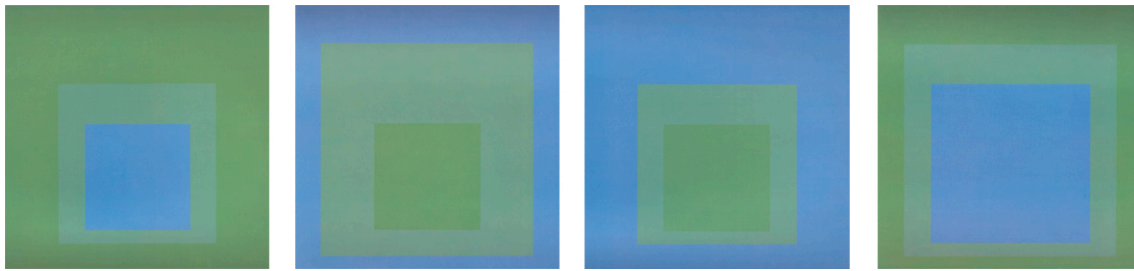


Abb. 8. Hommage to a Square, aus Portfolio von 1972, II: 32 156-159²⁰

Albers selber beschreibt die Interaktion der Farben in den ‚squares‘ in einer Anmerkung zu der Veröffentlichung seiner Arbeiten von 1977 mit dem Titel ‚Die Farben meiner Gemälde‘:

„Sie (die Farben) werden nebeneinander gestellt, um verschiedene und sich verändernde visuelle Wirkungen zu erzielen. Sie werden nebeneinander gestellt, um einander herauszufordern oder sich ineinander wieder zu finden, um sich zu unterstützen oder einander zu widerstreiten. Die Kontakte beziehungsweise Grenzen zwischen ihnen können variieren von weichen bis zu harten Berührungen, können neben Zusammenstößen ein Ziehen und Schieben bedeuten, doch ebenso ein Umarmen, sich Überschneiden, sich Durchdringen.

Trotz einer glatten und zumeist opaken Aufbringung werden die Farben auf demselben Level über- oder untereinander erscheinen. Sie korrespondieren in Übereinstimmung wie in Zwietracht, die sowohl zwischen Gruppen als auch zwischen Einzelnen vorkommt.

Solche Aktion, Interaktion – oder Interdependenz – wird erstrebt, um deutlich zu machen, wie Farben einander beeinflussen und verändern: dass dieselbe Farbe beispielsweise – mit unterschiedlichen Hintergründen oder Nachbarn – verschieden aussieht. Doch ebenso, dass unterschiedliche Farben dazu gebracht werden können, sich zu gleichen. Es ist zu zeigen, dass 3 Farben wie 4 gelesen werden können und ebenso 3 Farben wie 2 und auch 4 wie 2.

Solche Farbtäuschungen belegen, dass wir Farben beinahe immer im Bezug zueinander und deshalb beinahe niemals unverändert sehen: dass Farbe sich fortwährend: durch Veränderung des Lichts, durch Veränderung von Gestalt und Platzierung oder durch die Quantität, die entweder Umfang (eine räumliche Ausdehnung) oder Anzahl (Wiederholung) bezeichnet. Und ebenso einflussreich sind Veränderungen in der Wahrnehmung, die von Veränderungen der Stimmung abhängen, und mithin der Aufnahmefähigkeit.“²¹

In dieser Beschreibung wird die Absicht der Bilder und der Begriff der ‚Interaction‘ deutlich. Aufgrund der Beschränkung auf gleich bleibende Bedingungen des Bildaufbaus gewinnt das Wechselspiel an Evidenz. Das vielleicht eindringlichste Beispiel der Relativität der Farben tritt

20 ebenda, Albers, Formulation / Articulation,, Portfolio II: Abbildung Nr. 32-35

21 ebenda, Albers, Formulation / Articulation,, Anmerkungen zum Portfolio II: Abbildung Nr. 32-35

in einigen Ausführungen der ‚Hommage to the Square‘ deutlich zu Tage. Eine Farbe, die auf zwei Seiten von anderen Farbbereichen, einem deutlich dunkleren und auf der anderen Seite einem deutlich helleren flankiert wird, erscheint auf wenigen Zentimetern Abstand in ihrem Farbwert unterschiedlich. In Relation zu dem dunklen Nachbarn erscheint sie heller, während die Farbe auf der anderen Seite der gleichen Fläche dunkler wirkt. Bei bestimmten Konstellation der Kontraste kann es sogar sein, dass einerseits ein Gelb zum Grün tendiert, während es andererseits in der Nachbarschaft zu Rot eine Tendenz nach Orange aufweist.²² Anhand dieses Beispiels wird deutlich, welche Rolle die reglementierte Verwendung der Standard-Farben spielt. Über die Wirkung der Farben wird auch die unterschiedliche Wahrnehmung auf den Menschen deutlich. Trotz der exakten Definition der Farbe an Hand von Farbkreis und Abtönung in Prozentsen, Farbnummer wird die persönliche Wahrnehmung durch das Individuum, sei es durch den Produzenten (den Künstler oder Architekten), sei es durch den Betrachter deutlich. Denn wenn verschiedene Menschen in einem Raum eine rote Farbe sehen, so werden doch alle, trotz aller Bemühung zu verbindlicher Definition, einen anderen Farbton erleben. Die Wahrnehmung und die resultierende (Farb-) Stimmung sind für Albers individuell. Diese Unterschiedlichkeit resultiert aus verschiedenen Einflüssen: Zum einen aus den von Mensch zu Mensch unterschiedlichen physiologischen Voraussetzungen in der neurologischen Farbwahrnehmung, deren extremer Fall die Farbenblindheit darstellen würde. Zum anderen resultiert die Wahrnehmung der Farben aus der unterschiedlichen Vorprägung der Person. Kulturelle Bedingungen spielen dabei eine Rolle, wie auch persönliche Erfahrungen. Als drittes kommt die Übung im Umgang mit Farben hinzu, die zumindest ein verstärkte Sensibilität in der Wahrnehmung der Farben ermöglicht.

Die große Zahl der Gemälde und deren Varianten erklärt sich nicht nur aus Albers' Anspruch, die visuellen Phänomene nachzuweisen, sondern auch, um die unterschiedlichen atmosphärischen Wirkungen, die von den verschiedenen Farben ausgehen, zu untersuchen. In den Anmerkungen zu seinem Portfolio schreibt er ‚Über mein Hommage to the square‘:

„Betrachtet man verschiedene dieser Bilder nebeneinander, wird deutlich, daß jedes Bild eine eigenständige Instrumentierung besitzt.

Dies bedeutet, daß sie alle aus unterschiedlichen Farbskalen bestehen und darum, sozusagen, aus unterschiedlichen Klimata.

Die Wahl der verwendeten Farben ebenso wie ihre Anordnung zielt auf eine Wechselwirkung – ein Hin und Her von gegenseitiger Beeinflussung und Veränderung.

²² Um diese Erscheinungen wahrzunehmen bedarf es der Betrachtung der Originalgemälde. Reproduktionen können nur zum Teil diese Phänomene zeigen.

Folglich verändern sich Charakter und Gefühl von Bild zu Bild ohne irgendeine zusätzliche ‚Handschrift‘ oder so genannte Textur.“²³

Klima und Charakter sind die Stichworte, mit denen Albers die atmosphärischen Wirkungen der Farben beschreibt. In Bezug auf die gesellschaftliche Bedeutung der Farben sieht er diese nicht etwa in einer ‚Semantik‘ einzelner Töne verankert. Statt dessen sind das Zusammenspiel, die Relation der Farben, Träger einer möglichen Bedeutung, die erst der gesellschaftlich-kulturelle Kontext bestimmt.²⁴ Die Interdependenz der Farben zueinander, die Regeln der Kontraste, Harmonien und Proportionen sind für Albers daher keine rein formalen Probleme. In den Beschreibungen der Farben klingen vereinfacht Erscheinungen des menschlichen Zusammenlebens an. Albers sieht in den ‚Interactions‘ der Farben ein Äquivalent zu Interaktionen gesellschaftlichen Denkens und Handelns. In der Umkehrung sieht er die Gestaltung als Bedingung, die unser Verhalten mit beeinflusst.

„Art problems are problems of human relationship. Note that balance, proportion, harmony coordination are tasks of our daily life, as are also activity, intensity, economy and unity. And learn that behaviour results in form – and reciprocally form influences behaviour.“²⁵

Fazit 2.1. Farbräume in der Kunstgeschichte

Die Beschäftigung mit Farbe anhand von Beispielen der Malerei macht deutlich, dass Farbe in der Kunst als ein Material begriffen wird, das die Bilder maßgeblich mitbestimmt oder sogar zum eigentlichen Anliegen der künstlerischen Arbeit wird. Damit ist die Vielschichtigkeit, mit der Farbe in der Kunst verwendet wird, wesentlich weiter entwickelt als in der Architektur. Die ausgewählten Beispiele lassen die Wechselwirkungen zwischen Farbmaterial und künstlerischen Ansätzen einerseits und den Ergebnissen und räumlichen Wirkungen andererseits erkennen. Farbe wird in den ausgewählten Beispielen zu einem autarken Ausdrucksmittel, das aus den Notwendigkeiten der Repräsentation gelöst, die Besonderheit seiner Bedingungen hervortreten lässt. Diese werden insbesondere in der Kunst als relative und subjektiv erfahrbare

²³ ebenda, Anmerkungen zu Portfolio II: Abbildung Nr. 32-35

²⁴ Albers hat mit seiner Lehre eine ganze Generation von Künstlern, Architekten und Gestaltern beeinflusst. Ein prominentes Beispiel ist Donald Judd, in dessen Arbeiten sich die Prinzipien von Albers wieder finden. Auch in Judds farbigen Arbeiten hat eine etwa semantische Bedeutung der Farben nur nachrangige Relevanz. Er beschreibt in seinem Aufsatz „Einige Aspekte von Farbe im allgemeinen und Rot und Schwarz im Besonderen“ von 1993 sein Verhältnis zur Farbe, das stark auf die Farbe als Material ausgerichtet ist, statt auf Farbe als Träger von Bedeutung: „Farbe ist wie Material. Sie mag so oder so sein, doch dass sie existiert, ist unabweislich. Ihre Existenz, so wie sie ist, ist die Hauptsache und nicht, was es bedeuten könnte, was vielleicht gar nichts ist. Oder vielmehr: es ist nicht allein Farbe, die in Verbindung zu den verschiedenen Zuständen des Bewusstseins steht. [...] Farbe wie Material ist das, woraus Kunst gemacht ist. Sie allein ist keine Kunst.“ (Elger, Dietmar (Hg.): Donald Judd Farbe ‚Einige Aspekte von Farbe im allgemeinen und Rot und Schwarz im Besonderen‘, Vortrag von Donald Judd von 1993, Bonn: Hatje Cantz, 2000, S.116)

²⁵ Josef Albers vor Studenten 1964 am Trinity College, zitiert in: a.a.O. Albers, Formulation / Articulation, S.33

Mittel herausgearbeitet. Diese besondere Qualität der Farbe steht in Zusammenhang mit Farbe als Bedeutungsträger. Neben Interpretationen wie z.B. „Rot steht für sinnlich oder aggressiv“ etc., werden den Farbräumen als solches Bedeutungen zugeschrieben, die als mystisch und übermenschlich beschrieben werden oder zumindest im Bereich des Unfassbaren eingeordnet werden können. Die angeführten Beispiele aus der Kunstgeschichte zeigen Grundlagen für den Umgang mit der autonomen Farbe, die in der Folge durch verschiedene Anwendungen weiterentwickelt wurden (beispielsweise von den Vertretern des amerikanischen ‚Abstrakten Expressionismus‘). Ausgehend von diesem Verständnis von Farbe lässt sich der Ausgangspunkt nachvollziehen, von dem aus sich die Entwicklungslinie meiner eigenen Arbeiten fortspinnt, die in den Kapiteln drei bis fünf erläutert wird: dass Farben Materialien sind, mit denen man ‚bauen‘ kann im Sinne ihrer Materialität (pastos, transparent, körnig usw.) und gleichzeitig auch im Sinne der Entfaltung visueller Farbräume.

2.2. Farbe und ihre Wirkung

Einleitung 2.2.

Die Beschäftigung mit den künstlerischen Positionen im vorangegangenen Kapitel hat die Relativität der Farbwirkungen von dieser Seite her demonstriert. In diesem Kapitel werden nun die Annahmen auch aus physikalischer, wahrnehmungspsychologischer und theoretischer Sichtweise beleuchtet.

Die Betrachtung der physikalischen Eigenschaften der Farbe (Energie in der Einheit Photon) zusammen mit den neurologischen Bedingungen der Aufnahme und Weiterleitung der Sinnes-Reize machen deutlich, dass Farben wie andere Sinneswahrnehmungen im Gehirn wahrgenommen werden. Dort wird im Zusammenhang aller Einflüsse über die Qualität des Eindrucks ‚entschieden‘. Ein Vorgang, den wir aufgrund der individuellen Wertung als ein fühlendes oder spürendes Wahrnehmen bezeichnen.

Wahrnehmungspsychologisch betrachtet ist die Wirkung der Farben bestimmt durch das Zusammenwirken von Gegenstand und Farbe. Begründet wird die Fähigkeit des Menschen, Farben überhaupt wahrzunehmen, durch den Ursprung des Orientierungsvermögens als einer überlebenswichtigen Notwendigkeit. Ein entscheidender Begriff in Hinblick auf die Farbraumerkennung ist in der Wahrnehmungspsychologie die ‚Farbkonstanz‘²⁶. Sie bezeichnet die Koppelung zwischen Objekt und Farbe. Farbräume werden visuell deutlicher, wenn sich die Farbe vom Gegenstand trennt, d.h. wenn die Farbkonstanz unterbunden ist und eine räumliche Wirkung der Farben innerhalb der Oberflächen eintritt. Neben der Farbwahrnehmung sind für diese Zusammenhänge zwei unterschiedliche körperliche Raumwahrnehmungen des Menschen interessant. Einerseits entsteht in Relation zur Körpergröße und zur Bewegung im Raum eine Fähigkeit des Abschätzens, was die Grundlage für Maßsysteme und Geometrie bildet. Darüber hinaus ist aber das leibliche Spüren des Raumes und seiner atmosphärischen Qualitäten relevant, insbesondere für die Wahrnehmung der Farbräume. Es kommt zu einer simultanen Wahrnehmung des spürbaren Farbraumes und des konstruktiven Realraumes. Das Kapitel schließt mit einer exemplarischen Betrachtung über die Bedingungen eines ‚Aufladens‘ der

26 Für die Grundlagen der Wahrnehmungspsychologie und Wahrnehmung von Farbe beziehe ich mich auf: Goldstein, E. Bruce: Wahrnehmungspsychologie - Eine Einführung, Heidelberg / Berlin / Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1997. Für die Ausführungen zu den Zusammenhängen zwischen Farb- und Farbraumwahrnehmung konnte ich zurückgreifen auf die Veröffentlichungen von Karl Schawelka, insbesondere: Schawelka, Karl / Hoormann, Anne: Who's afraid of ... zum Stand der Farbforschung, Weimar: Verlag Bauhaus Universität, 1998; sowie Schawelka, Karl: Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen, Weimar: Verlag Bauhaus Universität, 2007

Farbräume mit Bedeutung. Am Beispiel der Farbe Magenta wird die Wandlungsfähigkeit und die zeitliche und kulturelle Relativität der Farbbedeutungen verdeutlicht.

2.2.1. Farb- und Farbraumwahrnehmung

Farbe

Physikalisch gesehen ist Farbe Licht und ist damit Energie in der Einheit Photon. Je nach Reflexions- oder Absorptionseigenschaften einer Oberfläche werden verschieden große Anteile bestimmter Frequenzen des Lichtes reflektiert. Entsprechend der Anteile von lang- oder kurzwelligem Licht nehmen wir unterschiedliche Farbeindrücke wahr. Im Auge trifft das Licht auf Rezeptoren, die so genannten Zapfen. Drei verschiedene Zapfenarten reagieren auf drei Bereiche von Wellenlängen. Diese Differenzierung erlaubt unser trichromatisches Sehen. Bei manchen Tieren beschränkt sich dieses auf dichromatisches Sehen oder sogar – wie etwa bei Delphinen - nur auf eine Zapfenart und damit auf das einfache Sehen in einem Farbbereich.²⁷ Über die Zapfen im Auge werden die visuellen Reize des Lichtes, die Farben, aufgenommen. Dies ist vergleichbar mit Reizen, die unsere Geschmacksnerven im Mund oder unseren Tastsinn der Haut aktivieren. Das neurale System in unserem Körper überträgt die Reize in das Gehirn, wo dann eine Empfindung ausgelöst wird. Ähnlich wie der umgebende Raum, der von Mensch zu Mensch unterschiedlich warm wahrgenommen wird, genauso unterschiedlich empfinden wir die Farben, die wir sehen. Das heißt, wir erfahren Farbe wie Sinneseindrücke, die immer verknüpft sind mit Emotionen, welche in unserer persönlichen Erfahrungswelt begründet sind. Um die Assoziationen und emotionalen Erregungen zu verstehen, die Farben auslösen können, brauchen wir die physiologischen Erkenntnisse - sobald sie diese Verknüpfung grundsätzlich bestätigt haben - im Grunde nicht mehr.

²⁷ Bei den Tieren wird unterschieden zwischen Mono-, Di- und Trichromaten, aber auch bei den Menschen gibt es unterschiedliche Formen der Farbenblindheit: „Monochromasie ist eine seltene Form der Farbenblindheit, die gewöhnlich vererbt wird und bei etwa zehn aus einer Million Menschen auftritt. Monochromaten besitzen gewöhnlich überhaupt keine funktionsfähigen Zapfen; sie sehen daher so, wie man in gedämpften und in hellem Licht mit Stäbchen sieht. Monochromaten nehmen alles nur in Helligkeitsschattierungen (weiß, grau und schwarz) wahr. [...] Über die fehlende Farbsehtätigkeit hinaus haben die Monochromaten eine geringe Sehschärfe und sind sehr empfindlich gegen helles Licht [...] Diese Empfindlichkeit rührt daher, dass das Stäbchensystem nicht für das Sehen in hellem Licht gedacht ist und durch starke Lichteinstrahlung überfordert wird, so dass eine Blendung entsteht. Dichromaten nehmen einige Farben wahr, wenn auch eine schmalere Palette als Trichromaten.“ (Goldstein, E. Bruce: Wahrnehmungspsychologie, Eine Einführung, Heidelberg, Berlin, Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1997, S. 144

„Wir behandeln in unserer Alltagswelt Farben meist als sinnliche Qualitäten konkreter Dinge, als optisch wahrnehmbare Eigenschaften der Oberfläche von Dingen. Deshalb denken wir bei Farbe meist an materiell greifbare Substanzen.“²⁸

Und wie eingangs erwähnt, sind es die Oberflächenqualitäten der Materie, die das Reflektanzverhalten und damit den Farbton beeinflussen. Das Reflektanzverhalten einer Oberfläche wird geprägt durch das Verhältnis von Absorption und Reflektion des Lichtes.²⁹ Die größte Absorption weist die schwarze Fläche auf, die stärkste Reflektion erfolgt auf der Spiegelfläche. Die Spiegelfläche reflektiert nach dem Gesetz von Einfallswinkel gleich Ausfallswinkel, matte Oberflächen reflektieren unterschiedlich, sie streuen. Die meisten Oberflächen befinden sich zwischen diesen Polen, wobei das Reflektanzverhalten für verschiedene Wellenlängen / ‚Farben‘ unterschiedlich ausfällt.

Farbmischung

Als additive Farbmischung wird die Mischung der Farbe als Licht bezeichnet. Die Addition von (orange-)rotem und (violett-)blauem Licht ergibt dabei Magenta, (violett-)blaues und grünes Licht addieren sich zu Cyanblau und grünes und (orange-)rotes Licht ergeben Gelb. Die Addition aller drei Farbtöne des Lichts ergibt Weiß. Das heißt bei dieser additiven Mischung wird die Energie des Lichts durch Überlagerung, durch Addition vergrößert und die Farbe des Lichts wird aufgehellt. D.h. die von der Oberfläche reflektierte Lichtmenge wird vergrößert, sie addiert sich.

Vertraut sind wir mit dieser Art der Mischung und Anwendung durch die Bildschirmfarben, wo von den RGB (Rot Grün Blau) Farben gesprochen wird. Jedes Pixel auf dem Bildschirm besteht aus einer der drei unterschiedlichen Leuchtstoffen, die den drei RGB Farben entsprechen. Rot, Grün, Blau sind die Farben, die in Bezug auf Farben von Lichtquellen als Grundfarben bezeichnet werden.

28 Schawelka, Karl: Farbe. Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen, Weimar: Verlag Bauhaus Universität 2007, S. 53
29 Die eigentlich reflektierende Schicht eines Spiegels ist eine unter das Glas eingearbeitete hauchdünn ausgewalzte Silberfolie. Kein anderes Material kann das Licht besser reflektieren als Silber: Die Energie der einfallenden Lichtstrahlen wird vom Spiegel nahezu vollständig wieder zurückgeworfen. Von einem weißen Blatt Papier wird das Licht in geringerem Maß reflektiert und ein schwarzes Blatt reflektiert am wenigsten. Schwarzer Samt absorbiert das Licht so stark wie kein anderer auf der Erde vorkommender Stoff. Reflexion und Absorption stehen in direkter Abhängigkeit zueinander: Je größer das Reflektionsvermögen eines Stoffes, desto geringer die Absorption, und umgekehrt. Genau wie die Helligkeit ist auch die Farbe eines Gegenstandes von der Art der Reflektion/Absorption abhängig. Während weiße, schwarze und graue Dinge den gesamten wahrnehmbaren Spektralbereich nahezu gleichmäßig reflektieren, wird bei farbigen Dingen ein Teil des Spektrums absorbiert und nur der ‚Rest‘ zurückgeworfen: Ein roter Gegenstand ‚schluckt‘ also die Farben Grün und Blau und reflektiert das Rot, woraufhin wir den Gegenstand dann auch als rot wahrnehmen.

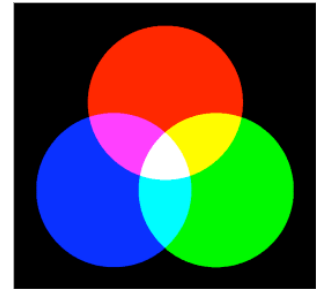


Abb. 9. additive Farbmischung

Die optische Mischung beschreibt dagegen statt der Mischung von Licht das Reflektanzverhalten der Oberflächen in einer bestimmten räumlichen Situation. Sind diese Flächen sehr klein, kann das Auge sie auf Grund des zu geringen Auflösungsvermögens, zeitlich oder räumlich, nicht mehr auseinander halten und es entsteht ein gemischter Reiz und in der Wahrnehmung eine einheitliche Farbfläche. Diese optische Mischung ähnelt der additiven Mischung, da die abgehenden Lichtstrahlen ebenfalls gemischt werden, mit dem Unterschied, dass die Energiemenge dabei nicht zunimmt, sondern zwischen den beiden Farben liegt und darüber hinaus durch die Reflektion auf einer konkreten Oberfläche aus verschiedenen Wellenlängen zusammengesetzt ist. Daher entsteht bei der Mischung aller drei RGB Grundfarben nicht Weiß sondern ein schmutziges Grau. Rot und Grün ergeben statt Gelb Braun und die Mischung von Rot und Blau ergibt ein Violett anstatt des strahlenden Magentas. Für die Mischung einer gesamten Farbpalette braucht es daher sechs Grundfarben sowie schwarz und weiß. Diese optische Mischung kommt unter den natürlichen Bedingungen am häufigsten vor. Auch die Mischung von Malerfarben kann häufig so erklärt werden, da sich hier die Partikel der verschiedenen Pigmente zu einer Farbe zusammensetzen, die von dem schwachen Auflösungsvermögen des Auges nicht mehr differenziert werden.

Bei der subtraktiven Farbmischung wird Energie des Lichts, werden Photonen herausgefiltert, d.h. aus der Gesamtmenge des Lichts subtrahiert, so dass die Erscheinung weniger intensiv, lichtschwächer erscheint. Als Filter kann jede transparente Schicht dienen, die bestimmte Frequenzen nicht durchlässt, sondern reflektiert oder absorbiert. Werden zwei Filter, z.B. ein gelber und ein blauer, übereinander gelegt, so erscheint uns das ausgefilterte weiße Licht als grün. In dieser Konstellation fungieren bei der Herstellung von farbigen Oberflächen die aufgetragenen Farben als Filter für das vom hellen Untergrund reflektierte Licht. Um eine möglichst breite, vollständige Farbpalette zu erhalten, werden zur Zeit in der Drucktechnik, für Farbdias und Filme Cyan, Magenta und Gelb verwendet, ergänzt durch Schwarz, die zusammen

die CMYK Grundfarben bilden. Dabei steht das K für black, das hinzugefügt wird, da ein reiner CMY Druck in der heutigen Praxis des Druckens kein richtig tiefes Schwarz hervorbringen würde. Die drei CMY Grundfarben sind heller als die Grundfarben Rot Blau Grün und erlauben auch bei subtraktiven Mischungsvorgängen einen relativ großen Grad der Farbsättigung.

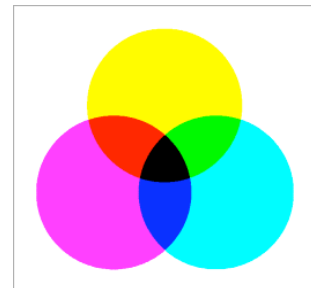


Abb. 10. subtraktive Farbmischung

Man geht davon aus, dass die verwendeten Malerfarben eher mittels der optischen Mischung die unterschiedlichen Farbtöne hervorbringen. Nur mit der Verwendung von transparenten Farben kommen die Ergebnisse der Mischung der subtraktiven Mischung nahe. Dies ist annähernd bei der lasierenden Verwendung von Aquarellfarben der Fall. Handelsübliche Ölfarben enthalten transparente und deckende Anteile. Die von mir verwendete Rezeptur des transparenten Mediums, dem nur relativ geringe Mengen von jeweils nur einer Sorte Pigment, entweder Magenta, Blau oder Cyan und Gelb, beigemischt werden, erlaubt eine Schichtung von einfarbigen transparenten Filtern (subtraktive Farbmischung) die eine Steigerung der Farbbrillanz im Vergleich zur optischen Mischung erlauben. Dabei muss eingeräumt werden, dass es sich auch bei diesem Verfahren um eine Kombination der subtraktiven und der optischen Mischung handelt, da sich nicht jedes Pigment, abhängig von dem Farbton und der Vermengung, vollständig im Medium auflöst. Insofern ergänzen sich subtraktive und optische Mischung. Eindeutig ist jedoch die gesteigerte Tiefenwirkung einer so aufgebauten Farbe, da die Schichtung in dem transparenten Aufbau sichtbar bleibt. Zudem variiert die Wirkung der Farbe durch die Bewegung des Betrachtes. Da die Reflexion des Lichtes abhängig vom Einfallswinkel ist, wird sich der Eindruck der Farbe schon bei einer leichten Augen- oder Kopfbewegung ändern.

Farbkonstanz

Als Licht gelangt die ‚Information‘ der Farbe einer Oberfläche zum Auge. Verschiedene Frequenzen werden hier als verschiedene Farben wahrgenommen und über die Sehnerven in das

Gehirn weitergeleitet. Neben dem Erkennen von Farbe leistet das Gehirn aber auch einen Erfahrungsabgleich in Bezug auf Form und Farbe. Gegenstände werden aus unterschiedlichen Perspektiven heraus (wieder-)erkannt, indem sie imaginativ durch andere mögliche Perspektiven ergänzt werden. Wahrnehmungskonstanz bedeutet, dass Merkmale von Objekten in dieser Weise erhalten bleiben, auch wenn sich die Reizbedingungen ändern, unter denen die Objekte wahrgenommen werden. Zum Beispiel erkennen wir den Schreibtisch, an dem wir sitzen, weiterhin als rechteckig, auch wenn wir uns um ihn herum bewegen und ihn perspektivisch sehen. Wir nehmen seine ‚wahre‘ Gestalt, anstatt der unterschiedlichen Bilder auf unserer Netzhaut wahr. Diese gleich bleibende Wahrnehmung der Form wird als Formkonstanz bezeichnet. Unter Helligkeitskonstanz versteht man, dass wir die achromatischen Farben eines Objekts (Schwarz, Weiß und Grau) als gleich bleibend wahrnehmen, auch wenn man es mit Licht unterschiedlicher Intensität beleuchtet³⁰.

Von Farbkonstanz sprechen wir, wenn wir die Farbe eines Objekts als relativ gleich bleibend annehmen, auch wenn es von Licht mit unterschiedlichen Spektren beleuchtet wird. Daraus resultiert, dass wir zum Beispiel eine Zitrone gelb ‚sehen‘, auch wenn sie uns im bläulichen Licht eigentlich grün erscheinen müsste. Das Erfahrungswissen schaltet sich ein und ‚argumentiert‘ mit den anderen Informationen wie Form, Oberfläche, Textur, Geruch und dem Kontext der räumlichen Situation. Die gesamte semantische Interpretation und das Wissen um den Gegenstand wird genutzt, damit die Oberflächenfarbe der Zitrone als gelb an das Zentrum der Wahrnehmung weitergeleitet wird und wir sie als Zitrone erkennen können. Dieses Sehen der Farbe und die Informationsweiterleitung wird als ‚bottom up‘ - Prozess bezeichnet. Der umgekehrte Weg der Information, das Vergegenwärtigen und die Interpretation der Farbe, wird als ‚top down‘ - Prozess bezeichnet. Dieser Zusammenhang zwischen Farbe und Gegenstand ist die Farbkonstanz. Derart wahrgenommene Farben nennt man Lokalfarben.

Bei der Abbildung eines Gegenstandes auf zweidimensionaler Fläche funktioniert dieser Zusammenhang der Farbkonstanz nicht. Eine rote Tomate im Schatten wird zum Beispiel auf einem Gemälde braun abgebildet, um sie als ein realistisches Abbild erscheinen zu lassen. Die wahrgenommene Farbe im Bild hängt ab von der Interpretation der anderen Mittel der Darstellung. Insbesondere spielt die Relation zwischen der Farbe der Tomate, und den anderen Farben des Bildes eine Rolle. Die Farbe im Bild wird über andere Informationen als die der

30 „Die weiße Seite dieses Buches wird in einem dämmrigen Raum oder im hellen Sonnenlicht als weiß wahrgenommen, der schwarze Druck auf der Seite als schwarz, gleichgültig welche Lichtverhältnisse herrschen.“ (Goldstein, E. Bruce: Wahrnehmungspsychologie, a.a. O., S. 146)

Lokalfarben der Gegenstände im Sinne der Farbkonstanz zugeordnet. Farben, die nicht objektgebunden erscheinen, werden in Unterscheidung zu den Lokalfarben als Oberflächenfarben bezeichnet. Diese Bezeichnungen sind geläufig, werden als wissenschaftliche Terminologie aber nicht durchgängig verwendet. Man spricht bei diesen Farben auch von Filmfarben bzw. Flächenfarben oder von ‚Farben im Öffnungsmodus‘. Diese Bezeichnung beschreibt den Blick auf eine Farbe bei Ausschaltung aller Einflüsse aus dem Kontext heraus. Man könnte sich das etwa als Betrachtung einer Farbfläche durch eine lange Röhre vorstellen. Die Farben im Bild sind somit weniger von der semantischen Interpretation über die Wahrnehmungskonstanz beeinflusst.

Farbe wird also gewöhnlich im Ensemble mit der Form und dem Kontext wahrgenommen. Der Farbraum dagegen ist eine Erscheinung zwischen unterschiedlichen Farbwerten der Filmfarben. Er tritt dann zu Tage, wenn Form, Kontext und Farbe gerade nicht in sinnfälligen, d.h. erinnerbarem Zusammenhang stehen. Anders gesagt, ist die Bedingung für eine gesteigerte Wahrnehmung des Farbraumes eben die Behinderung der Farbkonstanz, d.h. der Verzicht auf Objekte in der Darstellung bzw. eine perspektivische Darstellung des körperlichen Raumes. Diese ‚Desorientierung‘ des Bildraumes verschiebt die Konzentration der Wahrnehmung auf den Farbraum. Künstlerische Mittel für die Desorientierung und damit Verstärkung der Wirkungen des Farbraums sind Formlosigkeit, Unbestimmtheit der Objektfläche, widersprüchliche Bildräume oder das Auseinandertreten von Form und Farbe oder von Farbfläche und Linie. Die Wahl der Farbtöne verstärkt darüber hinaus ihre räumliche Wirkungen durch die Steigerung der Kontraste und einen transparenten oder glänzenden Charakter, der die Unfassbarkeit der Räumlichkeit unterstreicht. Die größte räumliche Unfassbarkeit bieten Farben, die als Körper oder Fläche selbst Licht aussenden.

Simultanität der Raumwahrnehmung

Farbraum und Realraum unterscheiden sich unter anderem dadurch, dass ihre Wahrnehmung an unterschiedliche Bedingungen gekoppelt ist. Durch die räumliche Wahrnehmung auf Grund der zwei verschieden perspektivierenden, sich ergänzenden Bilder unseres Augenpaars und durch die relative Bewegung erfahren wir den Unterschied vom umgebenden Realraum und der Illusion einer Farbräumlichkeit auf einer Fläche. Für die Unterscheidung dieser beiden Erfahrungen hat der Kunstphilosoph Richard Wollheim³¹ den Begriff der „twofoldness“ geprägt. Wir wissen aus Erfahrung, wann wir ‚in‘ den Raum eines Bildes hineinschauen und

31 Wollheim, Richard: Painting as Art, London: Thames & Hudson, 1987

wann wir den Realraum betreten. Nichtsdestotrotz laufen beide Informationen in einer Person zusammen und wir nehmen beide Räume gleichzeitig wahr. Ein Teil unseres Gehirns nimmt die Situation, in der wir uns befinden, wahr, während ein anderer Teil sich auf die Illusion des Bildes einlässt. Das bedeutet, wir definieren die Position unseres Körpers im Raum sowohl im Verhältnis zu den gebauten Flächen, den Wänden, Decken und Böden, aber auch im Verhältnis zu den farbigen Situationen, die sich auf diesen Flächen oder auf einem Bild abspielen.

Der Betrachter blickt in die räumliche Situation auf dem Malgrund, und damit auch in der räumlichen Bedingung, die durch die Farben auf der Bildfläche hergestellt werden. Er befindet sich aber gleichzeitig mit seinem Körper in derselben realräumlichen Situation, in der auch das Bild aufgehängt ist. Damit sind die farbräumlichen Wirkungen auch Charakteristika des Realraums und wirken entsprechend auf das Befinden des Betrachters.

Diese Trennung der parallelen Wahrnehmung von Bildillusion und Realraum geht überein mit einer Auffassung von Malerei, die auf der Fläche des Tafelbildes ihr größtes Potential entfaltet. Die Illusion auf der Leinwand gleicht dem Blick aus dem Fenster. Wird aber die gleichzeitige Wahrnehmung von Bildraum und Realraum akzeptiert, wird das Bild zum Objekt im Raum, zum Wandbild, zur Installation oder zum environment und die Konstellation ändert sich. Die räumliche Interpretation der Bildelemente verschmilzt mit dem Realraum, in dem Moment, da das Bild integraler Teil der Architektur wird. Je nach Größe, Abstand, Oberflächenbeschaffenheit, Anordnung und Ausformung im Raum, sowie im Zusammenwirken mit der den abnehmenden Möglichkeiten der Farbkonstanz, werden die Grenzen zwischen dem Bild als Objekt und dem Raum verändert.

Dass diese Simultanität der verschiedenen Wahrnehmungsweisen möglich ist, ist für mich ein ausschlaggebendes Argument dafür, dass Farben ebenso wie die plastische Ausformung eine Rolle im Entwurfsprozess von Räumen spielen kann. Daher können Bedingungen des Farbraums wie des Realraums in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander als Faktoren in den Prozess der Generierung von Form und Raum integriert werden. Das Bild bzw. der Farbraum und Architektur werden zu einem gemeinsamen, nicht separierbaren Wahrnehmungsangebot. Auch die Materie der Farbe wird damit zum architektonischen Material. Das Reflektanzverhalten der Oberfläche bestimmt die Farbe, und die Farbraumwirkung und ist gleichzeitig auch Relief mit taktiler Struktur im Raum. Das Bauen von Farbräumen aus dem Material der Farbe wird zu einem konstruktiven Problem und im weiteren Sinn also zum architektonischen Entwurf.

2.2.2. Einfühlung und leibliche Wahrnehmung

Einleitung 2.2.2.

Das vorrangige Verfahren in dieser Arbeit die gegenständliche Welt für das Bewusstsein zu erschließen ist die Betrachtung der Dinge über die Wahrnehmung mit den Sinnen des Körpers.

Für den ‚phänomenologischen‘ Ansatz der vorliegenden Arbeit ist die Einfühlungstheorie von besonderer Bedeutung. Dieser Begriff wird durch Wilhelm Worringer zu einem Begriff der Kunsttheorie. Anhand seiner Arbeit „Abstraktion und Einfühlung“³² von 1907 soll das „Einfühlen“ als Kunst- und Architekturbetrachtung erläutert werden, das Worringer als Gegensatz zu den Gesetzmäßigkeiten der Abstraktion sieht.

Die Theorie der Einfühlung wurde in jüngster Zeit in unterschiedlichen Zusammenhängen aktualisiert. Besonders bedeutsam für meine Arbeit ist dabei Gernot Böhme, der die Einfühlungstheorie um den Begriff der Atmosphäre erweitert, die er als Grundbegriff einer neuen Ästhetik behandelt.³³ Atmosphäre ist in seinem Sinne ist auch, neben den nicht materiellen Einflüssen, gekoppelt an die Gegenstände im Raum. Seine Betrachtungen treffen auf Farben als Träger einer vornehmlich visuellen und stark emotionalen Qualität besonders zu.

Wilhelm Worringer - Einfühlung

Die erste, wissenschaftlich-systematische Durchdringung des Einfühlungsbegriffs erfolgt durch die ästhetische Theorie Friedrich Theodor Vischers, der den Begriff 1873 als „Seelenleihe“ beschreibt. Vischer kommt zu der Erkenntnis, dass der Wahrnehmungsprozess in der Verknüpfung von optisch-sensitiver ‚Zuempfindung‘ und leiblich-motorischer ‚Nachempfindung‘ begründet ist. Nach ihm unterscheidet das Schauen wohl Linien und Flächen, doch das motorische Tasten ergebe die Erfahrung der räumlichen Tiefe.

Schließlich wird der Begriff der Einfühlung durch den Psychologen und Philosophen Theodor Lipps³⁴ weiter entwickelt, auf den sich Wilhelm Worringer in seiner Arbeit „Abstraktion und Einfühlung“ bezieht. Durch den Kunsthistoriker Worringer wird der Begriff der Psychologie zum Thema der Ästhetik bzw. der Kunstbetrachtung. Er umschreibt in der o.g. Arbeit das ästhetische Erleben der Einfühlung mit der Formel:

32 Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907), München: Piper & Co, 1976

33 Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006

34 Worringer bezieht sich in den Ausführung über Lipps wiederum auf die Arbeit von Paul Stern „Einfühlung und Assoziation in der modernen Ästhetik“, München 1897

„Ästhetischer Genuss ist objektivierter Selbstgenuss. Ästhetisch genießen heißt, mich selbst in einem von mir verschiedenen sinnlichen Gegenstand genießen, mich in ihn einzufühlen.“³⁵

Was genau sich einfühlt, ist nach Worringer bzw. Lipps ‚Leben‘, womit Kraft, inneres Arbeiten, Streben und Vollbringen, insgesamt Tätigkeit oder ‚Wollen in Bewegung‘ gemeint sind. Die Einfühlung erfolgt in der Kombination aus dem sinnlich Gegebenen und der bewusst wahrnehmenden Beobachtung des Betrachters. Am Beispiel der Linie beschreibt Worringer diesen Oszillationsprozess:

„Ich muss den inneren Blick ausweiten bis er die ganze Linie umspannt; ich muss innerlich das so Aufgefasste abgrenzen und für sich aus seiner Umgebung herausnehmen. Also mutet mir jede Linie schon eine innere Bewegung zu, die die beiden Momente in sich schließt: die Ausweitung und die Begrenzung.“³⁶

Diese ‚Zumutung‘ aus der bewussten Wahrnehmung heraus kann nun mit dem Bedürfnis der Selbstbestätigung³⁷ des Betrachters einhergehen oder nicht, entsprechend der im Betrachter liegenden ‚natürlichen Tendenzen‘. Bestehen keine Gegensätzlichkeiten, dann entsteht, über den Vorgang der positiven Einfühlung, ein Gefühl der Freiheit, was für Lipps ein Lustgefühl bzw. ein Gefühl freier Selbstbestätigung ist und als ästhetischer Genuss beschrieben wird. Sind aber Gegensätzlichkeiten zwischen dem sinnlichen Objekt und der bewussten Wahrnehmung (Apperzeption) vorhanden, so ergibt sich ein Konflikt und damit ein Gefühl der Unlust an dem Objekt, auf Grund der in diesem Falle negativen Einfühlung. Lipps bezeichnet das Objekt in diesem Fall als hässlich, da sich der Einfühlende unfrei, gehemmt fühle.

Worringer fügt der Einfühlungstheorie von Lipps den zweiten Begriff der Abstraktion hinzu und entwickelt damit zwei Pole des Kunstempfindens. Ein Pol geht aus von dem Bedürfnis der Einfühlung, der andere von einem Bedürfnis nach Abstraktion. Die Einfühlung würde demnach ihre „Befriedigung in der ‚Schönheit des Organischen‘ finden und die Abstraktion im ‚Leben verneinenden Anorganischem, im kristallinen oder in abstrakten Gesetzmäßigkeiten und Notwendigkeit.“³⁸ Um die Abstraktion zu veranschaulichen führt Worringer die Pyramiden als Beispiel an, deren Form er als ‚tot‘ bezeichnet, da sie kaum aus dem Einfühlungsvermögen herrühren könne, welches immer dem Organischen zugeneigt sei.

Er fragt weiter nach den psychischen Voraussetzungen für das Abstraktionsbedürfnis, das er bereits in allen ‚primitiven‘ Kunstepochen und bei den ‚orientalischen Kulturvölkern‘ ausmacht. Er sieht die Abstraktion als eine Folge der inneren Beunruhigung des Menschen durch die

35 Worringer, a.a.O., S. 37

36 Worringer, a.a.O., S. 38

37 Für Worringer ist das Bedürfnis der Selbstbestätigung ein Grundbedürfnis, das immer vorhanden ist.

38 Worringer, a.a.O., S. 36

Erscheinungen der Außenwelt in einer religiösen Beziehung oder einer transzendentalen Färbung. Er bezeichnet diesen Angstzustand als ‚geistige Raumscheu‘, die Wurzel künstlerischen Schaffens sei. Die Abstraktion ist nun ein Mittel um mit dieser Angst, mit der Unergründlichkeit aller Lebenserscheinungen umzugehen:

„Von dem verworrenen Zusammenhang und dem Wechselspiel der Außenwelterscheinungen gequält, beherrschte solche Völker (z.B. die orientalischen Kulturvölker, die sich einen nicht rationalistischen Weltinstinkt bewarten) ein ungeheures Ruhebedürfnis. Die Beglückungsmöglichkeit, die sie in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu ergießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht zu finden.“³⁹

Die Willkür, also eine Unberechenbarkeit und Zufälligkeit der rational nicht begriffenen natürlichen Welt, sollte durch absolute, d.h. mathematisch gesetzte Werte zumindest modellhaft gebannt werden. Diesen nach den Regeln von Symmetrie und Rhythmus aufgebauten geometrischen Stil sieht Worringer als den Stil der höchsten Abstraktion und damit der größtmöglichen Lebensausschließung an. In den abstrakten und gesetzmäßigen Formen könne nun der Mensch von der Angst vor der ihn überfordernden Welt ausruhen:

„Die einfache Linie und ihre Weiterbildung in rein geometrischer Gesetzmäßigkeit musste für den durch die Unklarheit und Verworrenheit der Erscheinungen beunruhigten Menschen die größte Beglückungsmöglichkeit darbieten. Denn hier ist der letzte Rest von Lebenszusammenhang und Lebensabhängigkeit getilgt, hier ist die höchste absolute Form, die reinste Abstraktion erreicht; hier ist Gesetz, ist Notwendigkeit, wo sonst überall die Willkür des Organischen herrscht.“⁴⁰

Worringer sieht einen kausalen Zusammenhang zwischen primitiver Kultur und gesetzmäßiger Kunstform. Er argumentiert, dass je weniger Menschen in der Lage sind sich mit der Außenwelt auseinanderzusetzen, das Bestreben eine abstrakte Schönheit zu erstellen umso stärker sei. Die Unklarheit und Willkür des primitiven Menschen resultiere in der Notwendigkeit, den Dingen einen Wert durch Gesetzmäßigkeiten zu verleihen. Erst die Prozesse rationaler Evolution würden es dem Menschen, wieder ermöglichen, Emotionen für das ‚Ding an sich‘ zu entwickeln. Interessant sind in Worringers ‚Einfühlung und Abstraktion‘ auch seine Ausführungen zum Raum. Die subjektive Beziehung zwischen Mensch und dem Objekt der Apperzeption trete um so deutlicher hervor, je reduzierter die Erfahrung des realräumlichen

³⁹ Worringer, a.a.O., S. 50

⁴⁰ Worringer, a.a.O., S. 54 - 55

Kontextes in diesem Vorgang ist, - sowohl im Hinblick auf die Einfühlung wie auch auf die Abstraktion. Diese De-Kontextualisierung der ‚Dinge der Außenwelt‘ mit dem Ziel, ihnen ‚Notwendigkeit‘ und ‚Gesetz‘ zu verleihen, schlage sich nach Worringer in einer Annäherung der Darstellung in die Ebene nieder, in einer strengen Unterdrückung der Raumdarstellung und in der ausschließlichen Wiedergabe von Einzelformen. Die ebene, flache Darstellung stünde dabei den nacheinander wahrgenommenen Eindrücken eines Dinges am besten entgegen und erlaube eine Idealisierung des Objektes, die eigentlich eine ‚subjektive Trübung‘ ist. Die unterdrückte Raumdarstellung sei für die Abstraktion notwendig, da der Raum die Dinge miteinander verbindet und sie doch aus ihrem relativierenden Weltzusammenhang heraus genommen werden sollen, um sie in einer geschlossenen stofflichen Individualität erscheinen zu lassen.

Worringer stellt beide Pole des ästhetischen Erlebens, ‚geometrisierende Abstraktion‘ und Einfühlung als ‚objektivierter Selbstgenuss‘ einander gegenüber. Worringer begründet beide Formen des Kunsterlebens durch einander entgegen gesetzte Bedürfnisse nach Selbstentäußerung: in der Abstraktion als Bedürfnis, mit der Betrachtung eines Notwendigen (Musterhaften) erlöst zu werden von der Kontingenz des Menschseins; in der Einfühlung als Erlösung vom individuellen Sein, da wir mittels des inneren Erlebnisdranges in einem äußeren Objekt, in seiner Form, gingen. Damit sei man, nicht mehr an das reale Ich gebunden, sondern sei innerlich gelöst und gehe auf in einem ideellen, einem die Form betrachtenden Ich.⁴¹ Worringer findet zu diesen beiden Pole der Kunstbetrachtung Entsprechungen in den Begriffen ‚Stil‘ versus ‚Naturalismus‘ oder im ‚abstrakten‘ versus ‚organischen‘ Ornament.

Worringer beschreibt die Kunst der Abstraktion als eine ‚transzendente‘ Kunst. Die Entorganisierung des Organischen bringt vom Endlichen befreite Formen hervor, die den ‚unwissenden‘ bzw. prä-logisch denkenden Menschen beruhigen. Die aufkommende, moderne Wissenschaft konnte diese transzendente Kunst ablösen, in dem das durch den Intellekt geordnete Weltbild – Worringer zufolge – ein vergleichbares Gefühl der Sicherheit bot. Für Worringer ist dies die Grundlage für eine neue Art der Kunstbetrachtung, die nun, über die Einfühlung, als beglückend empfunden werden kann in einer „Luxustätigkeit der Psyche“. Dieses Glücksempfinden sei nun nicht eine „starre Gesetzmäßigkeit des Abstrakten, sondern die milde Harmonie des organischen Seins.“⁴²

41 Worringer folgt darin Lipps, vgl. Worringer, a.a.O., S. 59

42 Worringer, a.a.O. S. 182

Gernot Böhme - Leibliche Wahrnehmung

In mehreren Texten beschreibt der Philosoph Gernot Böhme die Atmosphäre als die ‚besondere Qualität‘ eines Raumes.⁴³ Sie wird geprägt durch die subjektive Erfahrung des Besuchers, aber auch durch fassbare Einflussfaktoren, wie die Anwesenheit der Menschen, die Belegung des Ortes mit Bedeutung, die räumliche Figuration, seine Ausrichtung, Proportion und Öffnung, das Material und die Farbe, sowie Luftbewegungen, Temperatur und akustische Bedingungen. Letztlich entsteht die Atmosphäre eines Raumes im Subjekt des Wahrnehmenden, genauer: zwischen Subjekt und Objekt im Zusammentreffen der Einflüsse der Umgebung mit dem Subjekt in seiner körperlichen Präsenz im Raum. Insofern ist Atmosphäre eine Qualität, die sich in der individuellen Präsenz des Betrachters ereignet. Die Wahrnehmung der Atmosphäre erfordert also leibliche Anwesenheit des Menschen im Raum, da dieselbe auf sein Befinden einwirken muss. Der Begriff der ‚leiblichen Anwesenheit‘ wird im folgenden Zitat von Böhme deutlich. Er stellt darin einen Zusammenhang her zwischen Anwesenheit, Befindlichkeit im Raum und damit dem Spüren des eigenen Befindens.

„Der zentrale Begriff, von dem her das Phänomen leiblicher Anwesenheit beschrieben werden muss, ist der Begriff der Befindlichkeit. Wir haben das außerordentliche Glück, dass der deutsche Ausdruck ‚sich befinden‘ eine Doppeldeutigkeit enthält, die dem Phänomen leiblicher Anwesenheit im Raume aufs Beste entspricht. Sich befinden heißt einerseits, sich in einem Raume befinden und heißt andererseits sich so und so fühlen, so und so gestimmt sein. Beides hängt zusammen und ist in gewisser Weise eins: In meinem Befinden spüre ich, in was für einem Raume ich mich befinde.“⁴⁴

Der Mensch im Raum ist Bezugspunkt der Atmosphäre und beeinflusst zugleich die Wahrnehmung der anderen Menschen, d.h. er kann durch sein Im-Raum-Sein gleichzeitig als Wahrnehmender und Wahrgenommener die Atmosphäre im Raum verändern. Kalkulierte Atmosphäre manipuliert im Umkehrschluss das Befinden des Menschen und ist somit ein Mittel der Architektur, um auf den Menschen, im positiven wie im negativen Sinne, einzuwirken.

Wird die Atmosphäre durch die Bedingungen des Raumes mit geprägt, so ist auch die Farbe ein Mittel der Atmosphäre, das auf den Betrachter einwirkt. Unsere Erfahrungen können dies bestätigen, doch welcher Zusammenhang besteht zwischen dem Raum, in dem wir uns bewegen – dem Realraum –, und dem Raum in der Farbe?

43 Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006

Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, in Arch+178 Die Produktion von Präsenz, Aachen: Arch+, 2006

Böhme, Gernot: Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1995

44 Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006, S. 122

Um zunächst den Begriff des Realraums näher zu kommen, beziehe ich mich auf eine zusammenfassende Betrachtung von Gernot Böhme⁴⁵. Nach Böhme gibt es in der europäischen Kultur im wesentlichen zwei Konzepte des Realraums, denen gemeinsam ist, dass sich Körper in ihnen befinden und sie in Bezug auf Körper gedacht werden. Auf Aristoteles geht das Konzept des Raumes als ‚topos‘, Ortsraum, zurück, der bestimmt wird durch Umgebungen, Nachbarschaften, Lagen und Beziehungen. Dagegen sieht Descartes den Raum als ‚spatium‘, als metrisch bestimmbaren Raum, definiert über Distanzen und Lagebestimmung. Es sind dies beides Raumbeziehungen, die quantitativ erfasst werden können. Raum ist Distanz, die durchschritten werden kann, oder Volumen, das angefüllt wird. Diese zweite Vorstellung ist metrisch definierbar und bildete die Grundlage für die Geometrie, die wiederum für die Schaffung von Körpern und Konstruktionen im euklidischen Raum der Architektur eine bestimmende Rolle spielt.

Die Definition der geometrischen Auffassung des Raumes scheint jedoch das Pulsieren, die Räumlichkeit der Farben, nicht mit einzuschließen. Der Farbraum scheint nicht dem messbaren ‚spatium‘ verwandt zu sein, sondern eher der Auffassung vom ‚topos‘ nahe zustehen. Ein Raum, der eher qualitativ als quantitativ erfasst werden kann, ein Raum, der sich durch Farbe als Träger von Bedeutungen und Assoziationen erschließt. Nichtsdestotrotz spannt sich zwischen den Farben ein Raum auf, zum Beispiel durch ein ‚Rot neben Blau‘. Es entsteht der Eindruck einer Distanz senkrecht zur Leinwand. Der Raum bleibt jedoch von den Massen her unbestimmt und würde eher beschrieben werden durch ein ‚nah vor entfernt‘ (Rot strebt auf den Betrachter zu, Blau scheint vom Betrachter zurückzuweichen). Ebenfalls denkbar wären Beschreibungen wie ‚heiß vor kalt‘ oder ‚Feuer vor Eis‘. Diese Beschreibung bewegen sich auf den Ebenen der Bedeutungen, der Synästhesie oder der Assoziationen zu den Farben, die aber wiederum nur in Verbindung gesehen werden können zu der räumlichen Qualität der Farben. Insofern könnte man sagen, dass die beide Konzepte des Realraumes, topos und spatium, in den Farben gewissermaßen zusammenfallen.

Aber wie ist es möglich, den Raum zwischen den Farben wahrzunehmen, der wie beschrieben (s. auch Simultanität der Raumwahrnehmung in Kap. 2.2.1.) wenig mit der realräumlichen Situation gemeinsam hat? Hier hilft die Wahrnehmung der Atmosphären über die Möglichkeiten der leibsinlichen Anwesenheit. Über die dafür notwendige Anwesenheit des Betrachters im Realraum sehen wir die Farben und den Farbraum und sind auch in der Lage, unsere Anwesenheit in ihn hinein zu projizieren, ohne ihn jedoch definieren zu können. (Auch

⁴⁵ ebenda S. 16

das Abschätzen der räumlichen Situation im Vergleich mit einer Realität, die uns bekannt ist, entfällt, da Farben aufgetragen sind, die keine echträumliche Situation repräsentieren.) Nichtsdestotrotz erkennen wir Räume der Enge und Weite oder nehmen deren Ausrichtung wahr. Dies ist ein Bereich der Wahrnehmung, der im Subjektiven und damit in der individuellen Aneignung von Architektur liegt. Im Vergleich der Berichte von zwei Betrachtern ein und desselben Farbraumzusammenhangs wird deutlich werden, dass unterschiedliche Sichtweisen bezüglich des Raumes vorhanden sind. Das Wahrnehmen der Farbräume ist also ein spürendes Wahrnehmen von Raum. Eine Wahrnehmung, die über die Proportionen des Körpers hinausgeht und das sinnliche Potential des Sehens, Hörens, Riechens, Fühlens bis hin zum Erahnen von Stimmungen mit einschließt. Stimmungen, die mit Unterstützung der Synästhesie auch von Farben transportiert werden. Zentrum dieser Wahrnehmung ist der eigene Leib, der sich an dem Ort selber befindet und sich diesen Reizen ausliefert. Gernot Böhme versteht diesen leiblichen Raum nicht als den Raum des Körpervolumens, das sich auch über Maßangaben repräsentieren ließe, sondern als den Raum einer sinnlichen Präsenz oder des Spürens. Ausgehend von der Anwesenheit als Zentrum kann der Raum außer durch oben / unten, rechts / links, vorn / hinten mit Schwer- oder Attraktionspunkten oder in Nachbarschaften und Umgebungen beschrieben werden. Dieser Raum ist relativ zu unserer leiblichen Anwesenheit und Erfahrung auch charakterisiert durch Enge und Weite, durch Bewegungsanmutungen oder Hemmungen sowie durch Helligkeit und Dunkelheit etc., d.h. er ist bestimmt durch Kategorien unseres Gefühls und bestimmt damit – wie auch die Farben – unsere Befindlichkeit im Raum.⁴⁶ Wir spüren nicht nur das Volumen unseres Körpers, sondern empfinden die Weite des Raumes über die Länge der Arme und Beine hinaus.⁴⁷ Ebenso empfinden wir die Räume der Farbe, ohne in sie hineinzugehen oder ihre Masse oder Geometrie zu kennen. Als Beispiel für die beiden Raumarten lässt sich in der Malerei z.B. die Landschaftsmalerei Nicolas Poussins anführen. Die gemalte Landschaft könnte als konstruierter Raum gesehen werden, während der Luftraum lediglich durch den Einsatz der Farben seine Wirkung in der so genannten Luftperspektive entfaltet. Das Offene und Weite, das Unbestimmte ist bereits über die leibsinnliche Vorstellung in der klassischen Malerei der Landschaft enthalten, da dieser Raum der Atmosphäre ganz ohne eine geometrische Konstruktion erfahren werden kann, bzw. sogar bei Abwesenheit jeglicher

46 ebenda S. 16

47 Böhme veranschaulicht diese Art der Wahrnehmung mit der Wahrnehmung eines Blinden, der die Möglichkeiten seines Körpers über den Stock erweitert. Er tastet den Boden ab, ohne ihn selber zu berühren und verschafft sich so eine Ahnung von den ihn umgebenden Bedingungen. Eine andere Umschreibung des leiblichen Raums ist die der „Sphäre der sinnlichen Präsenz, die über die die Grenzen des Körpers beständig transzendiert.“ Wir spüren nicht die Enge und Weite des eigenen Körpers, sondern wir erfahren über die Beengung oder die Weitung des über den Körper Hinausspürens den uns umgebenden Raum. (ebenda S. 16)

Körperabbildungen am besten wahrgenommen wird. Denn die farbräumlichen Wirkungen werden auf Grund ihrer visuellen, nicht körperlichen Qualität nicht immer oder nur unter bestimmten Bedingungen vom Menschen wahrgenommen. Nämlich dann, wenn die Informationen über den anderen, den körperlichen Raum gar nicht oder nur in begrenztem Maße vorhanden sind. Wie bereits die Informationen zur Farbkonstanz gezeigt haben, ist die räumliche Wirkung einer realen Situation, wie auch die ihrer Abbildung, wesentlich stärker in ihrem Eindruck auf uns, als die Wirkung der Räumlichkeit von Farben. Und nicht immer ist die Position der Farben im Raum entsprechend ihrer Wirkung angeordnet, wie zum Beispiel das Blau des Himmels, das sich in die Weite des Raumes öffnet. Es gibt ebenso oft die Situation, dass sich die echträumliche und die farbräumliche Anordnung widersprechen. Um die räumlichen Wirkungen der Farbe in den Bereich des Wahrnehmbaren zu heben, muss die echträumliche Situation in den Hintergrund der Wahrnehmung treten.

Neben der Wahrnehmung von Farbe und Raum beziehen sich diese Kriterien der leiblichen Wahrnehmung auch auf Eigenschaften von Materialien. Die Eigenschaften des Materials möchte ich in zwei Kategorien unterscheiden. Die Materie einerseits, als das, woraus die Dinge sind und wodurch die funktionale, konstruktive Kapazität bedingt ist und die Materialität eines Materials andererseits. Die Materialität wird auch als der Charakter des Materials bezeichnet, der die Qualität der atmosphärischen Ausstrahlung mit einschließt. Dies sind dem Material innewohnende Qualitäten wie Textur, Gewicht, Temperatur. Sie werden unter anderem durch die Entstehung oder die Herstellung eines Materials bestimmt. Ein Beispiel: Gussstahl und Walzstahl werden aus dem gleichen Rohstoff hergestellt. Aufgrund der Verarbeitung hat Gussstahl, neben der Möglichkeit der Herstellung spezifischer Formen, andere funktionale Eigenschaften. Er ist nach dem Guss nicht mehr formbar, kann leichter brechen, ist weniger zugfest und speichert Wärme stärker als der ‚starke, harte und kalte‘ geschmiedete Stahl, aus dem Klingen und Schwerter geschmiedet werden. In diesem Beispiel wird deutlich, dass der Charakter des Materials als die spürbare Ausstrahlung eng verbunden ist mit den physikalischen und funktionalen Eigenschaften der Materie. Die Fakten über die Materie sind ein Wissen über Möglichkeiten der technischen Verwendung. Den Charakter des Materials nehmen wir jedoch wahr, auch ohne dass wir die chemischen Bedingungen der Zusammensetzung genau kennen. Wir nehmen diese Materialität direkt durch Anfassen aber auch indirekt wahr. Wir spüren die Materialität mit der gesamten sinnlichen Wahrnehmung unseres Körpers. Diese leibliche Wahrnehmung des Materials beschreibt Böhme folgendermaßen:

„Dass wir Körper mit Körpern sind und leiblich in Medien leben, ist die Grundlage dafür, dass wir die Materie am eigenen Leibe erfahren. Wir erfahren Weichheit oder Härte, wir erfahren Feuchtigkeit, Trockenheit, Kühle und Wärme an oder besser in unserem eigenen Leib. Diese besondere Wahrnehmung

bezeichnet Aristoteles als die eigentliche Berührung. Man müsste genauer das Wort mit Spüren übersetzen. Materie spüren heißt nicht, dass man durch äußeres Antasten Materialqualitäten feststellt – dabei ginge es doch wieder nur um Oberflächen – sondern wie Aristoteles sagt: Unser Fleisch ist zugleich das Medium und das Organ des Spürens.⁴⁸ – „Entscheidend ist aber, dass man diese haptischen Qualitäten in der Regel nicht haptisch verifizieren muss, dass sie auch ohne konkrete Berührung atmosphärisch spürbar sind. [...] Rezeptionsästhetisch geht es hier aber, wie auch bei den Farben, um das, was man synästhetische Charaktere nennt: ob ein Material warm, sanft, abstoßend, glatt, feucht, aufdringliche oder zurückhaltend wirkt. Es sind dies Charaktere, die immer mehrere Sinne betreffen, und deshalb auch stellvertretend durch mehrere Sinne wahrgenommen werden“.⁴⁹

Böhme schreibt so den Farben wie den Materialien synästhetische Charaktere zu. Im Hinblick auf den Entwurfsprozess müssen diese ebenfalls als integrierte Faktoren verwendet werden. Ist die Unmittelbarkeit des Entwerfenden zum Material gegeben, ist auch die direkte Verbindung zwischen Materialcharakter und Entwurf gegeben. Die Bedingungen des Materials werden in Hinsicht auf die Materie aber auch als Materialität in den Prozess integriert und prägen den Entwurfsprozess. Über den Charakter hinaus werden Materialökonomie, Verfügbarkeit und Verarbeitung zu Parametern, die eine Verwendung bestimmter Materialien nahe legen und eine Konstruktion erleichtern oder sie unmöglich machen. Die konstruktiven Qualitäten werden um die Charaktereigenschaften eines Materials bzw. um dessen Materialität erweitert. Die leibliche Wahrnehmung ist damit als Kriterium für die Wahl und die Art des Einsatzes eines Materials ausschlaggebend.

Ähnlich verhält es sich mit den Farben, deren Pigmente neben ihrer Materie über die Synästhesie auch einen Materialcharakter besitzen. Pigment und Farbton transportieren eine individuell verstandene Stimmung in Relation zu den Farben ihres Kontextes. Diese wird auch bedingt durch die Materie der Farbe, d.h. ob sie dünn oder dick, transparent oder opak aufgetragen wird. Wobei sich Materie und Materialität gegenseitig in der Verwendung und in der Wirkung bedingen. Deutlich wurde dies bei der Betrachtung der Verwendung von Farbe in der Malerei von Paul Cézanne (vgl. 2.1.1).

Die Möglichkeit der Parallelität und Gleichzeitigkeit verschiedener Wahrnehmungen ein und desselben Raumes, die leibliche sowohl als auch die konstruktiv-geometrische, ist notwendige Grundlage für die Entwicklung meiner Arbeiten. Sie verfolgen den Anspruch, beide, den leiblichen Raum wie den Realraum der Materien, in wechselseitiger Abhängigkeit voneinander

48 ebenda S. 161f.

49 ebenda S. 159

als Argumente in den Prozess der Generierung von Form und Raum zu integrieren. Z.B. kann ein zeichnerischer Prozess als Instrument dienen, um Raum- und Formvorstellung zu entwickeln. Die daraus resultierende Geometrie ist Gerüst für weitere Entwurfsschritte, die dann im Entwurfsprozess über die geometrische, mathematische Abstraktion der Zeichnung hinausgehen und die Materialität des Materials, hier vornehmlich die der Farbe, als Potential im Entwurfsprozess nutzen. Weitere Arbeiten drehen daher die Reihenfolge der Anwendung der beiden Systeme um. Zunächst wird dann über Farbe Raum entworfen, der im Anschluss mit Hilfe der Geometrie konstruierbar wird.

2.2.3. Bedeutung der Farbe

Es ist davon auszugehen, dass das hoch entwickelte Farbsehen des Menschen evolutionär mit der Lebensnotwendigkeit von Orientierung und Nahrungsaufnahme zusammen hängt. Tatsächlich nimmt man heute an, „dass es eine biologische Komponente bei wahrnehmungsmäßigen Kategorien gibt, mit denen die Sprachwörter eine Art struktureller Kopplung eingehen.“⁵⁰ Da die Wahrnehmung phylogenetisch fundamentaler ist als die Sprachfähigkeit, bilden nach dieser Theorie „sensorische Kategorien die Grundlage für konzeptuelle Kategorien.“⁵¹ Für eine ästhetische Perspektive auf Farbe und Farbräume, wie sie die vorliegende Arbeit einnimmt, sind indessen die kulturellen Bedingungen zur Herausbildung solcher konzeptueller Kategorien ungleich bedeutsamer. Die Definition und Beschreibung von Farben durch die Sprache zeigt in verschiedenen Kulturen deutliche Unterschiede auf. Ihr gewissermaßen gesellschaftlicher Charakter gründet hauptsächlich in der Gebrauchsgeschichte der Farben, die wiederum mit den wechselnden Verfahren ihrer Gewinnung bzw. Herstellung zusammen hängt. Ein einfaches Beispiel für den Gebrauch ist z.B. die Trauerfarbe Schwarz. In anderen Kulturen wird Trauer jedoch mit dem anderen Ende der Farbskala, mit Weiß assoziiert. An der Geschichte des Purpur bzw. Magenta soll der historische Zusammenhang von Herstellungs- und Gebrauchspraktiken sowie der kulturellen Bedeutung von Farben exemplarisch verdeutlicht werden.

⁵⁰ Die sog. Berlin-Kay-Hypothese, vgl. Karl Schawelka, a.a.O., S.166

⁵¹ ebenda, S. 166

Manlio Brusatin hat in seiner ‚Geschichte der Farben‘⁵² die Bedeutungsgeschichte der Farbe Purpur beschrieben. In der griechischen Welt erhielt ihm zufolge die Farbe Purpur einen hohen gesellschaftlichen Rang. Sie stand als Erkennungszeichen für Ruhm, aber auch für Reichtum. Sie war Schmuck Einzelner, die sich im Staat hervorgetan haben, oder Zeichen für eine repräsentative Funktion von Regierenden oder Handeltreibenden. Diese Bedeutung des Purpur erstreckte sich über den gesamten Mittelmeerraum, ausgehend von den Phöniziern. Denn die Phönizier entwickelten Mittel für die Gewinnung der Farbe, definierten eine Farbskala für Purpur und organisierten dessen Handel im Mittelmeerraum. Die Herstellung der Farbe war extrem aufwändig und erfolgte durch nahezu alchemistisch zu nennende Methoden. Gewonnen wird der Grundstoff für die Farbe in kleinsten Mengen aus Abertausenden von Meerschnecken einer bestimmten Art, der *Murex trunculus*, *Murex brandaris* und der *Purpura haemastoma*. Die Färbung erfolgte über spezielle und langwierige Wasch- und Kochvorgänge der Textilien, die dann, wie Brusatin schreibt, „dem morgendlichen Seewind an den Stränden von Tyrus“ ausgesetzt wurden. Eine Umgebung, die beim sehr hellen antiken Purpur oxydierend und fixierend zugleich wirkt. In den historischen Überlieferungen variieren die Beschreibungen über die Herstellung unterschiedlicher Purpurtöne. Alle diese Prozeduren sind extrem aufwändig, und technische Ausführungen vermischen sich mit mystisch-rituell anmutenden. An dieser ‚Geheimlehre‘ der Produktion lässt sich die hohe Bedeutung ermessen, die der Farbe zugesprochen wurde. Sie resultiert zuallererst aus der natürlichen Knappheit und dann aus der kostbaren Qualität, die sich aus der kunstvollen Herstellungsweise ergibt. Selbstverständlich schlägt sich diese Doppelung auch im Handelswert der Ware nieder. Interessanter noch ist, dass nach Brusatin das Wort Purpur für ‚kunstvoll gearbeitete Ware‘ stand. In Zeiten des Tauschgeschäfts spricht sich in dieser metaphorischen Übertragung die grundsätzliche und authentische Wertschätzung aus.

Die Farbe Purpur wurde im 15. Jahrhundert abgelöst durch die Farbe Krapp, die aus einer in großen Mengen angebauten Pflanze, der ‚garanza‘ gewonnen wurde. Ihr Name (Garantie) steht ebenfalls für Hochschätzung und Gewährleistung einer bestimmten Qualität, wenn diese auch nicht mehr mit dem Wert des Purpur vergleichbar ist. Die künstliche Herstellung von Purpur in Form von Magenta begann erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts in Italien. Der Name geht zurück auf die gleichnamige oberitalienische Stadt, die durch eine Schlacht im Sardinischen Krieg 1859 traurige Berühmtheit erlangte. In Erinnerung an die blutigen Kämpfe wurde die Stadt zum Namensgeber für den neuen Farbstoff, der durch seinen aggressiven leuchtenden Ton

52 Brusatin, Manlio: Geschichte der Farben, Berlin: Diaphanes Verlag, 1983 italienisch, 2003 deutsch, S. 53

seit 1885 bekannt wurde. Mit dem Purpur hinsichtlich der Farbqualität verwandt, konnte das Magenta wegen des synthetischen Herstellungsverfahrens und der damit nicht mehr vorhandenen Kostbarkeit dessen semantische Bedeutung nicht erhalten.

Der Einsatz von Farbe in der farbigen Telekommunikation und der Welt der Werbung verändert unsere Gewohnheiten. Es entstehen Vorlieben, Trends und Moden, die nicht selten aus der Werbung gespeist sind oder aber gerade Abkehr und Distanz hiervon suchen und so die Bedeutung der Farben verändern. Einer Zuwendung zur Farbe, wie z.B. die farbenfrohe Prägung der Pop-Kultur der siebziger Jahre, folgt meist eine Gegenbewegung. So propagierte die Chromophobie, die sich in der Architektur der 1980er Jahre feststellen lässt, die Reduktion auf die maximale plastische Erscheinung der Architektur in weiß und ging einher mit einem Farbcode der natürlichen Materialität und Eleganz, aber auch von so etwas wie ‚Reinheit‘ und ‚Schicklichkeit‘. Die gleiche Zurückhaltung manifestierte sich auch in der Kleidung, wo nicht mehr Farbe als Prestigesymbol zum Einsatz kam, sondern stattdessen Material und Schnitte als Qualitätsmerkmale gesehen wurden. So ist es nicht überraschend, dass in jener Zeit Blau als die Lieblingsfarbe von über fünfzig Prozent aller Deutschen ermittelt wurde. Es hatte eine Funktion als ‚Ersatzgrau‘, um keine übertriebene Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Ähnlich wie in der Entwicklung der Mode lassen sich Phasen von Vorlieben für bestimmte Farben in der Architektur nachweisen. Katrin Simons hat in ihrem Artikel „Farbe und Architektur“ die jüngere Geschichte des Verhältnisses von Farbe und Architektur im Lichte dieses Bedeutungswandels zusammengestellt.⁵³

Fazit 2.2.

Als ‚Farbforschung‘ sind die interdisziplinären Sichtweisen und wissenschaftlichen Erkenntnisse zu Farbe zusammengefasst. Das wissenschaftliche Verständnis von Farben wird geprägt durch Erkenntnisse aus der Physik, Biologie, Psychologie, sowie aus den Geisteswissenschaften. In der Physik ist Farbe Energie. Doch in unserem Gehirn wird Farbe als eine individuelle, eine ‚leibliche‘ Sinnesempfindung wahrgenommen, wie warm und kalt oder laut und leise. Es sind Eindrücke, die wir spüren, und die Farben sind den Gefühlen zugeordnet. Diese Eindrücke und Gefühle sind gleichwohl wesentlich durch unsere kulturelle Prägung bestimmt. ‚Bedeutung‘ hat Farbe bei aller individuellen Wahrnehmung vor allem auch durch kulturgeschichtliche Entwicklungen.

⁵³ Simons, Katrin: Farbe und Architektur, in: Detail, Heft 12, 2003, S. 1400.

Der Farbraum ist eine Erscheinung zwischen unterschiedlichen Farbwerten. Er tritt dann zu Tage, wenn Form, Kontext und Farbe gerade nicht in sinnfälligem Zusammenhang stehen. Die Bedingung für eine gesteigerte Wahrnehmung des Farbraumes ist also die Behinderung der Farbkonstanz. Diese Desorientierung des Bildraumes verschiebt die Konzentration der Wahrnehmung auf den Farbraum. Im Gegensatz zu dieser Farbraumwahrnehmung ist die Wahrnehmung des architektonischen Realraumes gekoppelt an unsere Bewegung im Raum oder zumindest an die räumliche Wahrnehmung über unsere Augen. Wir definieren die Position unseres Körpers im Raum sowohl im Verhältnis zu den gebauten Flächen, den Wänden, Decken und Böden, aber auch im Verhältnis zu den farbigen Situationen, die sich auf diesen Flächen oder auf einem Bild abspielen. Durch diese Simultanität der Raumwahrnehmung sind Farbraum wie Realraum gleichermaßen als Parameter im Entwurf zu integrieren. Farbraum und Architektur werden zu einem gemeinsamen, nicht separierbaren Wahrnehmungsangebot.

2.3. Farbgestaltung

Einleitung 2.3.

Noch heute sind die architektonischen Farbprogramme der Moderne interessant, da hierin unser gegenwärtiges Verständnis von Farbe in der Architektur nachvollziehbar wird. Exemplarisch stehen dafür die Prinzipien der Farbgestaltungen bei Ozenfant und Le Corbusier im Vergleich zu denen des De Stijl, sowie deren Einflüsse auf die Farbgestaltungen des Bauhauses. Bereits 1933 wurde von Alfred Roth auf dem CIAM Kongress ein Vergleich der Programme von Farbanwendungen der Moderne angestellt, in dem die grundsätzlichen Möglichkeiten an den Beispielen der 1920er Jahre aufgezeigt wurden. Die hier angestellten Vergleiche beruhen zum einen auf dem Vortrag von Alfred Roth mit dem Titel „Architektur und Malerei - Analyse der farbigen Oberflächengestaltung von Raum und Volumen“⁵⁴. Roth war Mitarbeiter von Le Corbusier und präsentierte einen zusammenfassenden Vergleich der „Farbprogramme der Moderne“. Diese war eine Systematisierung im Sinne von Le Corbusier, da der Farbe eine Rolle zugewiesen wurde, welche die Grundkonzeption der Plastizität der Architektur unterstützt. William Braham hat 2002 in dem Buch „Modern Color / Modern Architecture“⁵⁵ die Betrachtungen von Ozenfant vertieft, worauf meine weitere vergleichende Betrachtung fußt.

Der Exkurs zu diesen drei Programmen wird zeigen, wie reglementiert die Möglichkeiten der Farbe in der Architektur waren. Im Gegensatz zu anderen Materialien wurde der Farbe im Prozess des Entwurfs eine sekundäre Position eingeräumt. Die ‚architektonische Farbe‘ hatte das strukturelle Prinzip des räumlichen Entwurfes zu unterstützen. Ihr Eigenleben in der Gestaltung wurde auf die monochrome Behandlung von Flächen beschränkt.

Ein gegensätzliches Verhältnis zur Farbe, ebenfalls aus den 1920er Jahren, zeigt die Arbeit des Malers, Designers und Architekten Wenzel Hablik. An ihnen kann eindeutig die Nähe seines Entwurfprozesses zur Malerei aufgezeigt werden. Diese Verquickung der Methoden, die fließenden Grenzen zwischen Malerei und Raumbildung, führten Hablik zu Lösungen, welche die Farbe und spezifisch aus ihr entwickelte Umgangsweisen als ein zentrales Thema in den Mittelpunkt des Entwurfs stellen und - im Sinne der klassischen Moderne – ‚untypische‘ Vorgehensweisen zeigen.

⁵⁴ Alfred Roth: Architektur und Malerei, Analyse der farbigen Oberflächengestaltung von Raum und Volumen, in Werk, Ausgabe 2, Zürich: Werk Bauen und Wohnen, 1949

⁵⁵ Braham, William W.: Modern Color / Modern Architecture. Purism and the ‘divorce of painting and architecture’, Vermont, USA: Ashgate Burlington, 2002, S.45 - 46

Die Farbgestaltungslehre nach Heinrich Frieling⁵⁶ setzt sich zusammen aus einer Theorie, sowie Ausbildungsinhalten für Farbgestalter und Programmen bzw. Anleitungen für die Anwendung. Im Sinne einer ‚Farbergonomie‘ haben Frieling und seine Nachfolger die Farbgestaltung in Büros, Betrieben und öffentlichen Einrichtungen in Deutschland bis heute und über die Ausbildung von Farbgestaltern auch in die Zukunft hinein geprägt.

William Braham entwickelt in seinem Buch „Modern Color / Modern Architecture“ aus der Analyse der Farbgestaltung in der Moderne heraus eine Farbkonzeption, die darauf abzielt, das komplexe Verhältnis der Einflüsse in die Farbgestaltung einzubeziehen. Braham setzt sich durch die Kombination der Einflüsse von der Systematisierung der Farbe und der damit verbundenen, reduzierten Verwendung der Farbe ab.

Die Ergänzung von ursprünglich unterschiedlichen Prinzipien zeigt die heutige Bandbreite in der praktischen Anwendung der Farbgestaltung.

2.3.1. Architektonische Farbprogramme der Moderne

Ozenfant / Le Corbusier

William Braham beginnt seine Untersuchung zum Zusammenhang von Farbe und Form mit der puristischen Architektur-Auffassung der 1920er Jahre. Der französische Maler Amédée Ozenfant und der schweizerisch-französische Architekt Le Corbusier arbeiteten zu Beginn des 20. Jahrhunderts gemeinsam an einer ‚logischen‘ Farbverwendung. Für sie war die Farbpalette Ort und Möglichkeit, Farbkonzepte unabhängig von der Malerei (für den Maler) oder unabhängig von den architektonischen Elementen (für den Architekten) zu erstellen.

Ozenfant suchte nach einer universellen Ordnung wie z.B. der Ordnung des Farbspektrums. Dabei ging es ihm um ein objektives Maß, um Entscheidungen zu vermeiden, die allein nach einer als ‚romantisch‘ diskreditierten Intuition gefällt würden.⁵⁷ Diese Suche kam der Abkehr

⁵⁶ Frieling, Heinrich: Farbe im Raum. Angewandte Farbpsychologie, München: Callway, 1974. Die Lehre der Farbgestaltung ist ausführlich in Veröffentlichungen von Frieling und anderen dokumentiert. In Deutschland wird auf ihrer Grundlage eine Ausbildung über vier Semester angeboten, die mit dem Abschluss zum ‚Farbgestalter‘ endet.

⁵⁷ Ozenfant hat sich in den 1930er Jahren von dem Anspruch entfernt, ein absolutes Regelwerk für die Farbgestaltung zu finden. Er sieht die Farbe weiterhin als ein essentielles Element der Architektur an und vertritt die Meinung, dass die Erscheinungen der Farben der architektonischen Form voran stehen. Seine Arbeiten umfassen dementsprechend etliche Wandmalereien (wie z.B. für das Haus von Mendelssohn). Diese Trennung von Architektur und Malerei wird von ihm begründet durch die modernen Konstruktionsweisen. Die Wand als dauerhaftes, konstruktives, tragendes Bauteil wird ersetzt durch die Elemente des Ausbaus in einer Bauweise, die den freien, fließenden Grundriss im konstruktiven Skelettsystem für flexible Nutzungen propagiert. Die malerische Verwendung der Farbe wird damit den Bildern als autonomen, beweglichen Elementen zugesprochen. Der Umbau der Räume wie die Nutzer selber würden sich zu schnell verändern, (dies als die Symptome einer veränderten gesellschaftlichen

von der Dekoration gleich, die sich quer durch die Avantgarden der 1920er Jahre zieht. Wie auch bei Adolf Loos, der in der Schrift „Ornament und Verbrechen“⁵⁸ von 1908 das Ornament als primitiv, unzivilisiert bezeichnet. In diesem Sinne gebe es auch bei Ozenfant und Corbusier eine ‚ornamentale Farbe‘. Farbe wurde als ornamental verstanden, wenn sie ohne Bezug zur architektonischen Struktur oder ohne besonderen Symbolgehalt eingesetzt wurde. Als nicht ornamental wurde dagegen die Naturfarbe eines Materials eingestuft, die aus der untrennbaren Verbindung mit dem Material eine Art ‚Autorität‘ bezieht. Farbe war dem Volumen der architektonischen Elemente nachgeordnet und sollte diese stützen, anstatt die Formen der Architektur in Frage zu stellen.⁵⁹ Diese Auffassung von der sekundären Rolle der Farbe in der Architektur Le Corbusiers’ wird bestätigt von Jacques Sbriglio in seiner Betrachtung über die Villa La Roche:

„The idea of form precedes that of color. Form is preeminent, color is only one of its accessories. Color depends entirely on the material form: the concept of a sphere, for example, precedes the concepts of color.“⁶⁰

Architektonische Farbe wird in Unterstützung der plastischen Qualität der Architektur verwendet als Mittel, das mit einem architektonischen Bauteil verbunden ist, und nur darin dessen Charakter mitbestimmt, jedoch nicht als eigenständiges Element besteht. Als Begründung für die Farbwahl werden die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Chemie, Psychologie und der physiologischen Wahrnehmung angeführt, mit deren Hilfe die relative Subjektivität der Farben rationalisiert werden sollte. William Braham geht davon aus, dass wir (gemeint sind wohl die ‚westlichen‘ Kulturen) auch heute noch die Auswahl der Farben auf dieselbe Art und Weise tätigen, wie es Anfang des 20. Jahrhunderts getan wurde. Neutrale

Situation), was einer auf Dauer angelegten Wandmalerei entgegensteht. Diese Auffassung steht in Zusammenhang mit der Haltung Loos’ im Kampf gegen das Ornament, oder der Diskussion um Form und Funktion seit Beginn des 20. Jahrhunderts. An die Stelle der Wandmalerei tritt die farbige (Wand-) Oberfläche. Aufgrund der Herauslösung der Wand aus dem konstruktiven Kontext und ihrer Verwendung als autonome Einheit lässt sich die Färbung gesamter Wände bzw. der Oberflächen als logische Folge begreifen. In der Folge dieser Trennung zwischen Farbe in der Malerei und architektonischer Farbe wurde, trotz der engen Zusammenarbeit (z.B. bei den Vertretern des ‚Stijl‘) zwischen Künstlern und Ingenieuren, die Verwendung von Farbe gegenseitig kritisch beobachtet. Ozenfant entwickelt seine Arbeit und die Ausbildung der Schüler im Sinne einer Dekoration der Innenräume fort. Somit kann diese Trennung auch als eine Begründung für die Unterscheidung zwischen Architektur und Innenarchitektur gesehen werden.

s. Braham, a.a.O. S. 45 – 46

58 Adolf Loos: Ornament und Verbrechen, in: Opel, Adolf (Hrsg.): Adolf Loos Ausgewählte Schriften, Wien: Pracher, 2000

59 Dieser Streit zwischen Architektur und Farbe hat eine lange Tradition. Braham führt ihn auf Pythagoras zurück, der das Objekt als eine formlose Substanz begreift, deren Form erst durch eine äußerlich auferlegte, geometrische Logik entsteht. Diese Auffassung taucht in ähnlichen Beschreibungen wieder auf, in denen Form als rational, universell und höhergestellt angenommen wird als der formbare, emotional bestimmte Inhalt. Die Inhalte, in diesem Falle die Erscheinungsweisen und Qualitäten der Farbe, hätten noch dazu die Tendenz, aus der Form ‚herauszufallen‘, da sie auf Grund ihrer Veränderbarkeit in sie ‚hineingepresst‘ wären.

60 Sbriglio, Jacques: Le Corbusier The Villas - La Roche, Basel: Birkhäuser, 1997, S. 6

Farben und die Naturfarbe des Materials werden als hochwertig eingeschätzt. Dagegen sind die extremeren, kräftigen oder kontrastreichen Farbgebungen als weniger wertvoll bewertet. Dieses Urteil basiert nach Braham auf der Uneinschätzbarkeit der Wirkung auf die Psyche des Menschen. In seiner Subjektivität kann er persönlich die Qualität beurteilen und die kollektive Einschätzung verliert ihre Gültigkeit, je farbenprächtiger die Gestaltung ausfällt:

„Even today we are still modern in many of the same ways, still valuing neutral and natural colors, and still enjoying the pleasures of the explicitly or overly colorful as somewhat forbidden or excessive. Those similarities extend back to the beginning of the nineteenth century when color was first identified as a physiological and psychological phenomenon. Color became the emblem of a new subjectivity, of the modern psyche that actively participates in its own perceptions. The apparent orderliness of color – the sequence of hues in the spectrum and their rules of mixture – offered a compelling example of a fixed arrangement somehow produced by the subjective perceptual structure of the eye and brain.”⁶¹

Le Corbusier geht aus von den ‚reinen Formen‘ der Architektur, womit er die Volumenkörper Kubus, Kugel, Zylinder und Kegel meint. Diese körperhaften Formen bilden die vier Grundelemente für die Entwürfe von Le Corbusier, in denen sie in stark differenzierter Weise Anwendung finden. Entsprechend dieser Auffassung der Volumenkörper stärkt die ‚architektonische Farbe‘ die Konzeption der Architektur. Ein architektonisches Element erhält in der Regel eine monochrome Farbe und wird damit als solches deutlich lesbar. Unterschieden wird in der Farbgebung zwischen der Bemalung einzelner Flächen einer Kubatur und der Einfärbung ganzer Innen- oder Außenseiten. Diese erfolgt dann auch über die Ecken der Elemente hinweg. Wodurch im ersten Falle eine Betonung der Flächen, im zweiten eine Betonung der Wirkung der Komposition als Körper entsteht. Das Eigenleben der Farbe und der Farbräume wird bei Le Corbusier den architektonischen Vorgaben angepasst, um Raumstimmungen oder Wirkungen zu verdeutlichen, die bereits von den konstruktiven, architektonischen Vorgaben, den Wänden, Decken, Böden und Einrichtungen, vorgegeben sind.

61 Braham, a.a.O., S. 5

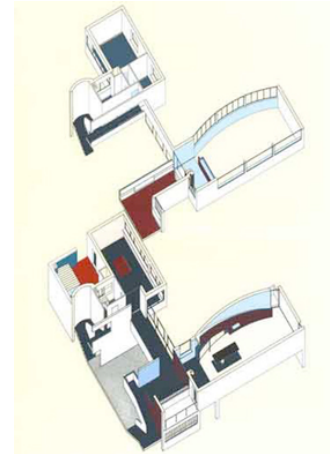


Abb. 11. Le Corbusier, Maison la Roche, 1923-24

Dies kann am Beispiel der Farbgebung in der Villa La Roche in Paris von 1924 nachgewiesen werden.⁶² Im Bereich des Ateliers werden einzelne Wände, Brüstungen etc. in unterschiedlichen Farben gestrichen, so dass die einzelnen architektonischen Elemente eine additive Komposition bilden. Das Esszimmer hingegen wird monochrom und allseitig, inklusive der Decke, in beige-braun gestrichen, um das Volumen des Raumes in den Vordergrund zu stellen. Der Entwurf stellt eine Balance zwischen der Auflösung des Baukörpers durch die Farbe und seinem Erhalt dar.

Die Farbgebungen in den Entwürfen von Le Corbusier folgen seiner Theorie der Polychromie. In dieser Klaviatur der Farben (in Analogie zur Tastatur des Klaviers) die als Buch bestehend aus Farbtafeln⁶³ veröffentlicht wurde, stellt er Farbreihen aufgrund der psychologischen Wirkung zusammen. Auf jeder Doppelseite wird eine Grundstimmung aufgebaut. Corbusier unterscheidet sie nach Themen, die Begriffen wie (Welt-) Raum, Himmel, Luft, Samt, Stein und Sand etc. zugeordnet sind. Im Anschluss an die individuelle Auswahl einer der Farbgruppen bzw. einer der Doppelseiten, je nach persönlicher Zuneigung, erlauben die Farbtafeln der Klaviatur eine Kombination von zugeordneten Farbtönen in einer kontrollierten und damit limitierten Weise. Jeweils auf einer Doppelseite werden Grundfarben für größere Flächen und Akzentfarben für bestimmte kleinere Bereiche kombiniert. Eine simple, bewegliche Abdeckung aus Pappe ermöglicht die Separierung bestimmter Farbkombinationen, die bereits durch ihre benachbarte Anordnung auf der Farbtafel vorab entschieden wurde. Die Kontrastfarben, die

62 Sbriglio, Jacques: Le Corbusier, the Villas La Roche, Basel: Birkhäuser, 1997

63 Rüegg, Arthur: Polychromie Architecturale, (Farbmuster / Farbkaviaturen / Textband), Le Corbusier Farbkaviaturen von 1931–1959, Basel: Birkhäuser, 1997

weniger stark im Raum vertreten sein sollten, können hierin Akzente setzen, ohne die grundsätzliche Intention zu zerstören. Der Anwender der Klaviatur (Bauherr, Nutzer, Maler oder Architekt) hat, aufgrund der Systematisierung der Farbstimmungen in der Klaviatur, nun die Möglichkeit eine bestimmte Atmosphäre oder ein Raumgefühl wie aus einem Katalog, zu wählen. Begründung für die Polychromie der Farben war, eine Ordnung zu erstellen, die mess- und kalkulierbar ist, um sie an verschiedenen Projekten anzuwenden und die Unwägbarkeiten der Entscheidung und der Herstellung der Farbflächen auf der Baustelle gering zu halten. Einen Schritt weiter geht die Produktion von monochromen Tapeten in den dreißiger Jahren in Zusammenarbeit mit der Firma Salubra. Dies war eine willkommene Möglichkeit für Le Corbusier, die Ausführung der Farbgebung, und damit auch die Stimmung und Atmosphäre der Architektur innerhalb der Gebäude zu kontrollieren.

Braham nimmt die Allgemeingültigkeit der Klaviatur von Corbusier kritisch in Augenschein. Denn wenn wir aus unserer psychologischen Veranlagung heraus, die von Braham allerdings fahrlässig vereinfachend als phlegmatisch, cholerisch, sanguinisch, oder melancholisch beschrieben wird, in der Lage sein sollten, über die Neigung zu einer Farbgruppe zwischen Sommer, Herbst, Winter und Frühling auszuwählen, so hätte Le Corbusier ein System entwickelt, das eine umfassende kosmische Ordnung in das vage System der psychologischen Wirkung der Farben gebracht hätte.⁶⁴ In jedem Falle umschreibt Le Corbusier bestimmte Atmosphären, die sich nach seiner persönlichen Meinung in der Auswahl und in der Kombination der Farben wieder finden.

Die Puristen um Le Corbusier sahen eine Herausforderung darin, die wechselnden Wahrnehmungsmöglichkeiten der Farbe, ihre Relativität, in einem System zusammen zu binden, um sie handhabbar zu machen. Anstatt einer relationalen Psychologie der Farben entstanden daher Regelwerke und Farbtabellen, die als Kataloge angewendet werden konnten und eine gleich bleibende Anwendung des Materials sowie eine gleichförmige visuelle Erscheinung zu gewährleisten. Die veränderlichen Farbwirkungen sollte darüber hinaus haltbar sein und sich in der Abhängigkeit zu den architektonischen Gegebenheiten kontrollierbar verhalten. Die Polychromie von Le Corbusier steht als Beispiel dieser systematischen Organisation von Farben. Allerdings nicht, wie bei anderen Farbexperten der Architekturgeschichte, im Sinne von Definitionen der Mischungsverhältnisse und der lückenlosen Auflistung von Nuancierungen. Le Corbusier stellt unterschiedliche Farbgruppen in seiner wohlüberlegten, persönlichen Auswahl und in einer bestimmten Anordnung zusammen.

64 Braham, a.a. O., S. 44

Bei Einhaltung einer genau beschriebenen Anwendung sollen Farbkombinationen aus einer Farbgruppe in der Lage sein, eine bestimmte Stimmung im Raum hervorzurufen. Der Erfolg der Polychromie von Le Corbusier lässt sich nachvollziehen, denn die Farbkombinationen haben bis heute nichts an Ihrer harmonischen Wirkung auf unser Farbgefühl eingebüsst.⁶⁵



Abb. 12. Le Corbusier, Klaviatur der Farben, Beispielseite: ‚Espace‘

De Stijl / Bauhaus

Farbe hat in der Architektur des De Stijl eine zentrale Position. Sie geht einher mit einer Entwicklung in der Malerei, für die als prominentester Maler im Umkreis des Stijl Piet Mondrian genannt werden kann. Die Anordnung der orthogonalen Flächen im Raum ist ohne ihre Farbe nicht denkbar. Der so genannte Neoplastizismus des De Stijl lebt von der Unterscheidung der Elemente durch die unterschiedliche, monochrome Farbgebung, die die einzelnen Elemente erst kenntlich macht. In seiner Malerei war Mondrian ganz der flächenhaften Erscheinung der Bilder verpflichtet. Andererseits jedoch war er an der räumlichen Umsetzung der kompositorischen und gestalterischen Ansätze interessiert. Damit begibt er sich in die Nähe der architektonischen Fragestellungen, was sich auch in seiner Verbundenheit mit der Gruppe De Stijl manifestiert. Im folgenden Zitat spricht Mondrian von dem gemeinsamen Anspruch, die Trennung von Malerei und Architektur aufzubrechen:

⁶⁵ Bis heute kommt die Klaviatur der Farben nach Le Corbusier immer wieder zur Anwendung. Die Systematisierung von Le Corbusier wird benutzt als eine Hommage an Le Corbusier, als ein historisches Zitat, oder als eine idealisierte und ‚gültig‘ betrachtete Farbauswahl.

„Wir wiesen der Farbe in der Architektur ihren richtigen Platz an und erklären, dass die von der architektonischen Konstruktion getrennte Malerei, (das Tafelbild) keine Existenzberechtigung mehr hat.“⁶⁶

In den Jahren 1921-23 arbeitet Theo van Doesburg zusammen mit C. van Esteren in Weimar. Ihre aus den Niederlanden mitgebrachten Ansätze wurden von den Kollegen am Bauhaus verfolgt, womit der Einfluss auf die Verwendung von Farbe am Bauhaus eindeutig nachweisbar ist. Van Doesburg selber beschreibt 1927 die Arbeitsweise mit der Farbe in folgender Weise:

„Es handelte sich um eine zusammenwirkende synoptische Wirkung von Malerei und Architektur ... Um das zu erreichen mussten die bemalten Flächen sowohl architektonisch als malerisch zueinander in Beziehung stehen. ... Die gestaltende Raum - Zeit - Malerei des 20. Jahrhundert ermöglicht es dem Künstler seinen großen Traum (zu verwirklichen), den Menschen statt vor, in die Malerei hineinzustellen.“⁶⁷

Bereits 1923 wurde das Thema der architektonischen wie auch der malerischen Anordnung der Farben im Raum von van Doesburg umrissen und nur einige Jahre später fanden die Ideen ihre Umsetzung in gebauter Form. Insbesondere in der Architektur von Gerrit Rietveld bestimmt, definiert und erfindet die Farbe die auf ihre Grundformen zurückgeführten architektonischen Elemente. Im ‚Haus Schröder‘ von Rietveld in Utrecht aus dem Jahre 1925 bewegt sich der Mensch durch die gebaute Umsetzung der Malerei hindurch. Diese fließende, fast ephemere Raumidee wird unterstützt durch die flexiblen Grundrisse, die mit Hilfe von beweglichen Bauteilen veränderbar sind. Die Malerei wird hier gebaute Struktur, die stark von kompositorischen Bedingungen durchwirkt ist und in diesem Sinne als eine ‚malerische‘ Verteilung der Flächen im Raum gesehen werden kann. Das Tafelbild selber, als Ursprung der gebauten Malerei, ist in diesem Haus nicht mehr präsent. Dagegen bekommt die monochrome Farbe als Moment in der Architektur einen Stellenwert, der gleichberechtigt zu den konstruktiven Belangen angesiedelt ist. Folge ist die Auflösung des Baukörpers in raumbildende, farbige Flächen. Der Raum wird konstruiert über die Anordnung von Farbe auf separaten, orthogonalen Flächen, so dass ein von Leichtigkeit und von Unendlichkeit bestimmter Raumeindruck entsteht. Die Farben werden, ähnlich zu den Flächen auf der Leinwand, auch im Raum in Relation zueinander komponiert.

66 Zitat nach: Fanelli, Giovanni: De Stijl / Stijl – Architektur, der niederländische Beitrag zur frühen Moderne, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1985, S. 64

67 Zitat nach: Doig, Allan / van Doesburg, Theo: Painting into Architecture, Theory and Practice, Cambridge: University. Press, 1986, S. 98

Der italienische Architekt Alberto Sartorius veröffentlichte 1937 in London einen Artikel über die Verwendung von Farbe in den 1920er Jahren. Er unterstreicht die große Bedeutung der Farbe in der Architektur und versucht, die verschiedenen Methoden der Verwendung im Rahmen eines funktionalen Ansatzes zu systematisieren. Auch er, wie Alfred Roth, unterscheidet die Methoden des Stijl (Theo van Doesburg, Cor van Eesteren etc.), und Le Corbusier als Vertreter der Puristen. Die den Raum und das Volumen der architektonischen Elemente unterstreichende Farbgebung bei Le Corbusier bezeichnet er als ‚dynamisch‘ im Gegensatz zu der neoplastischen Farbgebung im De Stijl, die er unabhängig von den baulich konstruktiven Elementen als Raum bildende Maßnahmen sieht.

Am Beispiel von Le Corbusier erläutert Sartorius die dynamische Anordnungsweise von Farben, die er eindeutig von der Dekoration als Selbstzweck trennt. Sartorius sieht die Farbe als notwendig mit der Architektur verbunden und damit ist sie den architektonischen Bauteilen wie Fläche und Volumen im architektonischen Entwurf eines Raum gleichgestellt. Als dynamisch bezeichnet Sartorius die visuelle Spannung zwischen den Farben im Raum,⁶⁸ die damit die räumliche Situation geprägt durch Fläche und Volumen unterstützen. Farbe ist insofern weder dekoratives noch kontrastierendes Element, sondern eine Ergänzung der Komposition. Die Einheit der Architektur wird von der Farbe respektiert oder sogar noch gesteigert:

„This dynamic method leads us to the possibility of having several walls of different colours in the same room. This method (the results of which must always remain within the framework of pure architecture and never within that of decoration for its own sake) opens a vast field for the new application of colour according to the sensitiveness of contemporary optics.“⁶⁹

Le Corbusier sprach den eingefärbten Bauteilen Charaktere zu. Eine rote Wand stehe fest, die blaue weiche zurück, die eine Wand sei warm, die andere kalt. Farbe ist Teil des architektonischen Elements und bestimmt damit seinen Charakter. Die Methoden des Stijl beschreibt Sartorius im Gegensatz dazu:

“The ‚neoplastic‘ method proceeds in a different way. It treats the same wall in different colours (always uniting them with greys, whites or blacks) while preserving all the time the special character and form and even accentuating it where the architectural scheme demands. In this case I prefer to use pure and primary colours, yellow, blue, red, while the dynamic method makes use of the whole scale of known colours and in addition, of those which the invention can produce.“⁷⁰

⁶⁸ Diese kompositorische Spannung ist vergleichbar dem Kompositionsprinzip des ‚Push and Pull‘ von Hoffman, der in den 1940er Jahren in New York die Generation der Amerikanischen Abstract Expressionists unterrichtete.

⁶⁹ Sartorius, Alberto: Colour in Interior Architecture, in Circle International Survey of constructive Art, Martin J.L., Nicholson, Benn, Gabo, Naum (Hrsg.), London: Fabes and Faber, 1937, S. 212-14, zitiert nach: William W. Braham: Modern Color/ Modern Architecture, Kap. Colour Solidity, Vermont: Ashgate, Burlington, 2002, S. 62

⁷⁰ Sartorius, ebenda S. 63

Das bedeutet, dass sich die Farben im De Stijl stärker autonom zur architektonischen Fläche verhalten. Teils füllen sie nur bestimmte Bereiche einer Wand aus, teils übertreten sie deren Begrenzungen oder laufen über Raumecken hinweg. Die architektonischen Elemente werden so durch die Farbe überformt. Diese Art des Farbeinsatzes wird von van Doesburg als kreative Maßnahme bezeichnet, im Gegensatz zu der konstruktiven, die Architektur stützende und die dekorative als von der Architektur weitgehend losgelöste Farbgebung.

Das Schulgebäude sowie die Meisterhäuser des Bauhauses in Dessau sind durch eine starke Farbgebung geprägt.⁷¹ Der Einfluss von van Esteren und van Doesburg wird hier deutlich. Die von van Doesburg angesprochene Bewegung des Menschen durch den Raum wird auch als Bedingung für die Wahrnehmung der Farbgebung in den Meisterhäusern des Bauhauses in Dessau deutlich.⁷² Die einzelnen Decken- und Wandflächen, Seitenflächen von Unterzügen, Wandvorsprünge oder Treppenwangen sind in der Regel monochrom gestrichen. Sie werden so als einzelne, freigestellte, architektonische Flächen oder Elemente behandelt. Die Farbe ist ‚architektonische Farbe‘. Sie erscheint als zusätzliche Maßnahme der Innenraumgestaltung. Die Struktur des Hauses, Konstruktion, Grundriss und Raumproportionen sind ohne die Komposition der einzelnen farbigen Flächen entwickelt.⁷³

Bei der Betrachtung der Farbgebung in der Architektur der Gebäude des Bauhauses wird deutlich, dass Farbe als ein Gestaltungsmittel genutzt wurde, das in die Konzeption der Architektur eingepasst wurde. Anstatt die Konsequenzen der Farbflächen auf die Form oder Fügung der Architektur zu thematisieren, stand Stimmung und Wirkung der Farbe im Vordergrund. An den Fassaden der Meisterhäuser wird Farbe sekundär eingesetzt. Sie unterstreicht, eher spielerisch als konsequent, die Plastizität der Kubatur. Die Farben wirken wie

71 Nach der Sanierung des Bauhauses strahlen die Gebäude wieder in farbigem Glanz. Auf die freigelegten, originalen Bemalungen wurde eine Schutzschicht aufgebracht, so dass darauf ein neuer Anstrich in den Originalfarbtönen erfolgen konnte, die eine weitere Benutzung der Gebäude ermöglichen.

72 Die Auswahl der Farben in den Meisterhäusern, im Rahmen gestalterischer Grundideen, wurde von Gropius den Bewohnern überlassen. Besonders viel Interesse und Mitsprache zeigten wie zu erwarten die Maler Kandinsky und Klee gezeigt. Nach der Renovierung und der Wiederherstellung des Erstzustandes der Häuser, kann dies besonders eindrucksvoll an Kandinskys Haus heute wieder nachvollzogen werden. Seine Vorliebe für bestimmte Farben oder für bestimmte Harmonien wird deutlich. Aufgrund dieser subjektiven, persönlichen Auswahl variieren die Atmosphäre und Stimmungen in den verschiedenen Häusern stark.

73 In den Meisterhäusern drängt sich bei Betrachtung der Details der hölzernen Ausbauten der Gedanke auf, dass die farbenfrohe Gestaltung die moderne Gradlinigkeit der Gestaltung zwar unterstreicht, sie aber auch für die Zeitgenossen verträglicher machte. Die Auswahl der Farben ist weniger eingeschränkt, da sich die Farbpalette nicht, wie in den Farbräumen des De Stijl, nur auf die Grundfarben beschränkt.

eingefärbte Schatten auf Bauteilunterseiten oder es werden lineare Elemente, wie die Stirnseiten von Bauteilen, markiert.⁷⁴

Wenzel Hablik

Wenzel Hablik (1881–1934)⁷⁵ war gelernter Tischler, der nach seiner Ausbildung an der Kunstgewerbeschule in Wien als Künstler, Designer und Architekt in Norddeutschland tätig war. 1919 tritt er dem ‚Arbeitsrat für Kunst‘ bei und wird später zu einem aktiven Mitglied der ‚Gläsernen Kette‘. Hablik scheute nicht, die Grenzen zwischen den unterschiedlichen Gattungen der Künste zu überschreiten. Sein Werk umfasst Zeichnungen, Radierungen, großformatige Malerei, Objekte des Kunstgewerbes, Möbel- und Tapetendesign sowie gesamte Innenraumgestaltungen. In den Radierungen und Gemälden entstanden phantastische Architektur- und Stadtutopien. In seiner farbenprächtigen Malerei wurden die Kräfte der Elemente Feuer, Wasser, Erde und Luft beschworen. Die Bilder tragen Titel wie z.B. „Schaffende Kräfte“. Im Zusammenhang mit den Radierungen zeigen sie ein fiktives Weltbild auf, das seine Fort- und Umsetzung findet in einem Gesamtkunstwerk aus Raumentwurf, Design und Malerei. Interessant sind hier insbesondere die Innenraumentwürfe, die zum Teil realisiert wurden, wie z.B. im Restaurant des Zentral-Hotel Adler (1924), ein Kunstgewerbe-geschäft, der Schauraum einer Tapetenfabrik sowie diverse private Einrichtungen.

⁷⁴ In der Lehre des Bauhauses gab es eine deutliche Unterscheidung von Tafelbild, Wandbild und Wand. Dies wird deutlich in der Trennung der Disziplinen und der Studienfächer Malerei, Wandgestaltung und Architektur: das Tafelbild hatte Bestand als Form der Malerei, die Architektur entwickelt plastische Entwürfe, die u. U. auch farbig sind. Diese unterstützt die Auffassung von Farbe als ‚architektonischer Farbe‘. Die farbige Ausgestaltung der Architektur war in dem Studienfach der Wandmalerei angesiedelt, die den Übergang zur Wanddekoration herstellte.

⁷⁵ Wenzel August Hablik (1881 – 1934) wurde in Brüx in der heutigen Tschechischen Republik geboren. Nach der Tischlerlehre im väterlichen Betrieb folgten 4 Jahre an der Fachschule für Tonindustrie und verwandte Gewerbe, 1902 schreibt sich Hablik an der Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien ein, 1906 wechselt er nach Prag an die Akademie der Bildenden Künste. Über Umwege landet Hablik 1907 in Itzehoe bei Hamburg, wo er die meiste Zeit seines Lebens verbrachte. Hier fand er Förderer für seine Kunst und seine Reisen sowie Auftraggeber für Entwürfe. Hablik zeigt seine Arbeiten in Ausstellungen in Itzehoe, Hamburg und in Berlin, auf der dritten Graphik-Ausstellung des ‚Sturm‘ und in Köln auf der Werkbundaustellung von 1914. 1919 tritt er dem ‚Arbeitsrat für Kunst‘ bei. Walter Gropius, Bruno Taut und Adolf Behne fordern ihn zur Teilnahme an der ‚Ausstellung für unbekannte Architekten‘ auf. Er wird Mitglied der ‚Gläsernen Kette‘ und eine der treibenden Kräfte innerhalb der Gruppe.



Abb. 13. Wenzel Hablik, Entwurf für einen Festsaal, 1924

Die Darstellung des Entwurfs für einen Festsaal von 1924 changiert zwischen Malerei und Raumgestaltung. Die starke Farbgebung dominiert einen Raum, der durch die Bemalung der Wandflächen geprägt wird. Es ist unklar, ob in diesem Entwurf ein bestehender Raum ausgestaltet werden sollte oder ob es sich um einen Neubau oder eine fiktive Raumsituation handelt⁷⁶. Die malerische Verteilung der Farbflächen erweckt den Eindruck, dass diese sogar den Ausgangspunkt für den Raumentwurf bildete. Das geometrische, in Streifen und mäandrierenden Flächen angeordnete Muster setzt sich in Einbauten und den Webmustern der Möblierung fort.⁷⁷ Der Übergang zwischen Wandmalerei oder Tapeten und der Ausformung des Raumes sowie der Form, Position und Farbgebung der Möblierung ist fließend. In der Darstellung kann letztlich die realräumliche Situation nicht bis ins Detail hinein ausgemacht werden. Es gibt Partien, die als zweidimensionale Bemalung der Wand gelesen werden können, oder aber aufgrund der farbräumlichen Wirkung plastische Verformungen der Wand darstellen könnten.

Die visionären Ansätze Habliks ziehen sich bis in seine Innenraumentwürfe durch. Der Schwerpunkt seiner Art, Räume zu entwerfen, scheint eindeutig im malerischen, künstlerischen Bereich zu liegen. Die Methode wirkt frei von einem rationalem System, von Ordnungen oder Prinzipien, aber dafür den ‚Regeln‘ der Farben und ihrer Kontraste verpflichtet zu sein. Muster und Oberflächengestaltungen erinnern an Habliks Bilder von Kosmos und Universum und dominieren den Entwurf. Der Gestaltungswille und die Energie des Künstlers setzen in der

⁷⁶ Fast alle konkreten und ausgeführten Entwürfe Habliks beziehen sich auf den Umbau eines Bestandes. Neubauten bildeten die Ausnahme. Vgl. Barthel, Albrecht: Farbräume der Moderne in Schleswig Holstein, Kiel: 2007, S. 25

⁷⁷ Wenzel Hablik arbeitete eng mit seiner Frau, der Weberin Elisabeth Lindemann, zusammen. Sie führte die Weberei Hablik-Lindemann in Itzehoe.

Entgrenzung der Bereiche, ausgehend von den Möglichkeiten der Malerei, besondere Mittel für den Raumentwurf frei. Schriftliche Reflexionen über diese Entgrenzung sind vom Künstler allerdings nicht dokumentiert.⁷⁸

⁷⁸ Die beschriebenen, euphorischen Anfänge der Farbverwendung in der Moderne von Le Corbusiers, De Stijl und des Bauhauses konnten sich, wie auch andere Ideen in der Architektur, nicht kontinuierlich entwickeln. Die ursprünglich farbige Moderne wurde unter anderem auf Grund der Ausstellung ‚The international Style‘ von 1930 in New York als eine ‚weiße Moderne‘ rezipiert. Farben waren dabei auf die Materialfarben reduziert. In dieser Zeit bis 1933 waren farbige Beispiele in der Architektur die Ausnahme. Sie finden sich beispielhaft in den Arbeiten von Bruno Taut,⁷⁸ der mit Farben der Eintönigkeit des entstehenden Massenwohnungsbaus begegnen und ihm Abwechslung und Individualität verleihen wollte. Diese Entwicklung wurde in Deutschland durch die Kulturpolitik der Nationalsozialisten abgerissen. In den Fünfziger Jahren wurde die Tristesse durch die Unbeschwertheit der ‚Wirtschaftswunderfarben‘ abgelöst. Dies setzt sich fort in den farbenfrohen Entwürfe der siebziger Jahre und der Pop Art, die sich die Welt der Unterhaltung und die Mechanismen des Konsums zu eigen machten. Auch heute noch werden die bunten Farben der 1950er und 70er Jahre mitunter als ‚schnelllebig‘ und ‚unernst‘ interpretiert. Die Verbindung von ‚ernsthaft‘ mit weiß und schwarz oder mit den Materialfarben hatten sich im Gefühl vieler Architekten für Farben fest verankert. Dementsprechend gab es seit den 1960er Jahren die sachliche Variante in der Eleganz der konstruktiv orientierten Architektur der Skelettbauten. Schwarz wurde hier eingebettet als Kontrast zur wiederentdeckten Transparenz der Glasflächen. Architektur, die sich als eine sachliche oder ernsthafte verstand, setzte weiter auf die Materialfarben oder auf die Reduktion des Farbspektrums auf Weiß, mit dem Argument, dass die Formen der Architektur in der weißen Farblosigkeit ihre größte Plastizität entwickeln können. Selbst die Zitatensammlungen der postmodernen Architektur, in den USA und Italien mit Farben und Zeichen angereichert, kam in Deutschland eher in weiß-grau zur Erscheinung. Farbe wurde hierzulande wiederentdeckt durch die Besinnung auf die Baugeschichte. Restauratoren legten lange in Vergessenheit geratene und vernachlässigte Original-Farben frei, die dann im Sinne der Denkmalpflege gezeigt oder wiederhergestellt wurden oder aber in historisierenden Entwürfen eine neue Verwendung fanden. Erst in den 1990er Jahren wird ein selbstbewusster Farbeinsatz an verschiedenen gebauten Beispielen sichtbar.

2.3.2. Theorien der Farbgestaltung

Farbgestaltungslehre nach Frieling und Nachfolgern

In der Farbgestaltung nach Frieling werden die Farben ausgehend von ihrer psychologischen Wirkung betrachtet, aber auch als semantisches Symbol und als Informations- und Bedeutungsträger. Unter den historischen Bezugspunkten Frielings findet sich Kandinsky,⁷⁹ - insbesondere dessen beschriebene Zusammenhänge von Farben und Formen spielen eine große Rolle. Frieling bestätigt die von Kandinsky angeführten Wesensverwandtschaften zwischen bestimmten Farben und Formen, wie z.B. ‚das fest gefügte, autonome Rot im Quadrat‘ oder ‚das bewegliche Gelb im spitzen Dreieck‘. Durch Abwandlungen dieser Zusammenhänge wie z.B. ‚rotes Dreieck mit der neuen Wirkung des Aggressiven‘ oder ‚gelber Kreis mit Sonnenassoziation‘ entstehen für Frieling rein geistige Aussagen innerhalb der abstrakten Malerei Kandinskys. Auf diese Aussagen hin betrachtet Frieling auch die Malerei Mondrians, in der er dieselben aufgrund von Mondrians Reduktion auf Grundfarben und Formen allerdings vermissen muss. Diese Reduktion der Betrachtung von Malerei auf so genannte geistige Aussagen übersieht die farbräumlich, leibsinlich spürbaren Atmosphären oder auch die malerischen Qualitäten der Farbmaterie. Wenn Frieling dennoch von sinnlicher Erfahrung der Farben spricht, dann bezieht er sich in erster Linie auf ‚synästhetische‘ Wirkungen der Farben, Wahrnehmungen, die sich mit Metaphern aus anderen als den visuellen Sinnesempfindungen beschreiben lassen.

Frieling expliziert eine Raumwahrnehmung, die auf das Spüren des Raumes ausgerichtet zu sein scheint. In der Schlussfolgerung reduziert er den Raum aber lediglich auf seine Relation zum Körperbau des Menschen. Die Masse des Körpers lassen, ganz im Sinne eines Modulors von Le Corbusier⁸⁰ oder im Sinne der funktionalen Entwurfslehre von Neufert⁸¹, einen sinnfälligen Rückschluss auf die Größe von Räumen. Frieling erläutert auch andere Arten des Raumerlebnisses, wie die aufrechte Haltung des Menschen, die in einen Gegensatz zum Horizont tritt, oder den Zusammenhang von Atmen und Raumerfahrung als ein ‚Hinausgehen‘ und ‚Zurückziehen‘. Dieses Raumerleben wird von ihm verschiedenen Körperteilen zugeordnet:

79 Frieling, Heinrich: Farbe im Raum, Angewandte Farbpsychologie, München: Callway, 1974, S. 11

80 Le Corbusier: Der Modulor, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1985

81 Neufert, Ernst: Bauentwurfslehre, Grundlagen, Normen, Vorschriften über Anlage, Bau Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume Einrichtungen, Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel (1936), Braunschweig: Vieweg, 1992

der Kopf ‚denkt‘, die Brust ‚fühlt‘, der Bauch ‚intuiert‘, die Gliedmaßen ‚wollen‘. In einem zweiten Schritt wird diesen Bereichen ein räumliches Äquivalent zugeschrieben: dem Denken die erhabene Höhe, dem Fühlen das synästhetische Werten, dem Intuieren die Aufnahme des stofflichen Empfindens und dem Wollen die freie Ausdehnung. Daraus werden emotional geprägte Grundsysteme des räumlichen Erlebens abgeleitet, die als ‚Höhle, Zelt und Halle oder Turm‘ verallgemeinernd beschrieben werden und als die prinzipiellen Räume der Architektur klassifiziert werden.⁸² Für die Farben sind nach Frieling diese Einteilungen nicht ausreichend, da die psychologischen Aussagen der Farben für ihn wesentlich differenzierter, aber dennoch systematisierbar sind. Die Übersetzung des Verhältnisses von Mensch zum Raum erfolgt bei Frieling entsprechend unter sieben Leitpunkten: ‚Rhythmus und Polarität‘ (lebendige und statische Farben), ‚Polarität und Steigerung‘, ‚Spannung und Entspannung‘, ‚Orange-Blau-Bewegung‘ (entsprechend dessen ‚Atemrhythmus‘), ‚Farben, die befreien oder verinnerlichen‘ (z.B. die aufsteigende Farbreihe Violett – Blau – Hellgrünblau – Weiß wirke befreiend), ‚motorisch-vitale Farben‘ (z.B. Rot – Grün auf dem Boden wird als das ‚Wollen auf der Ebene‘ interpretiert) und schließlich die ‚Hereinnahme und Verwandlung der Umwelt‘.

Das System der Farbwirkung und ihre Anwendung wird von Frieling weiter ausdifferenziert. Er entwickelt systematische Aufstellungen, die eine Wirkung über Assoziation und Synästhesien verdeutlichen. Frieling räumt dabei ein, dass diese tabellarisch erfassten Wirkungen abhängig sind vom farblichen Kontext, vom Material, den Oberflächen, der Raumsituation etc. Hieraus ergibt sich letztendlich wieder eine Relativität der Farbwirkungen, welche die ‚Systematik‘ ihrer pauschalen Beschreibungen durch Frieling stark in Frage stellen lässt. Auch werden kulturgeschichtlich bedingte Einflüsse sowie die sich wandelnde Gewöhnung an unsere Umwelt(en) in Frielings Überlegungen nicht genügend eingebunden. So entsteht der Eindruck einer allgemeingültigen, überzeitlichen Farblehre, die andererseits auch die Kriterien der modernen Wahrnehmungspsychologie überstrapazieren.

Betrachtet man Beispiele der Anwendungen von Frieling (am Beispiel der Ausgabe ‚Farbe im Raum‘ von 1974) fallen diese nicht nur durch eine ausgeprägte Farbigkeit auf, sondern gerade auch durch eine eindeutige Zuordnung zu Zeitgeist und Mode, d.h. zu sich wandelnden Auslegungen der Bedeutungen von Farbe. Dazu passt, dass Begriffe wie elegant, naturhaft, gediegen, vornehm diskutiert werden und auch systematisch in Tabellenform, mit Material, Verarbeitungsweisen und Farben in Verbindung gebracht werden. Diese Begriffe zeigen, dass die psychologische Wirkung der Farben im Sinne von Frieling auch als semantisch besetzte

⁸² Frieling, a.a.O. S. 16

Qualität zu sehen ist. Farbe soll im Sinne von repräsentativen Zwecken oder anderen funktionalen Ansprüchen eingesetzt werden. So wird z.B. die rote Wandgestaltung eines Verkaufsaumes der 1970er Jahre beschrieben als wertsteigernd für die präsentierte Ware. Ein zweites Beispiel sind die braunen Farbtöne eines Herrenausstatters, die mit ‚rustikal herb‘ und ‚männlich‘ gleichgesetzt werden. Diese Beschreibungen machen die Korrelation zwischen Farben und ihrer Belegung deutlich, die jedoch zeitgebunden sind, und aus heutiger Sicht weniger sinnfällig erscheinen oder – ganz und gar ‚historisch‘ geworden – sogar befremden. Auch in der Entwicklung der Arbeit von Frieling als Autor zeigt sich, wie sich diese Einstellung gewandelt hat. Besteht Frielings erste Veröffentlichung „Psychologische Raumgestaltung und Farbdynamik“⁸³ von 1954 aus endlosen Listen, in denen für einzelne Räume mit bestimmter funktionaler Nutzung dezidierte Farbvorschläge gemacht werden, so werden in späteren Ausgaben die Angaben etwas weniger kategorisch aufgelistet. Wobei es dabei bleibt, dass funktionalen Anforderungen Farben zugeordnet werden können. Farbe soll Mittel einer ‚funktional‘ verstandenen Farbgebung sein, um hieraus Konventionen zu etablieren.

Diese Auffassung von Farbgestaltung hat bis in die Gegenwart hinein eine starke Tradition, und hat damit das Bild vieler öffentlicher Orte bestimmt. Die Farbgestaltung wurde von Architekten rezipiert, die sich in ihrer Tradition der Moderne als Verfechter von Funktion, Material, Konstruktion mit Schwerpunkt auf den plastischen Qualitäten der Architektur verstehen. Farbe spielte die nachgeordnete Rolle und so war statt eines differenzierten Farbentwurfs das Handbuch von Frieling willkommen. Anstatt sich einer spezifisch künstlerischen Arbeit zu überantworten, wird das Problem der Farbe ausgeklammert bis nach Fertigstellung des Gebäudes, um es dann den konstruktiven Händen der Architekten oder im besseren Falle denen von stilsicheren Farbgestaltern zu überlassen. Man könnte argumentieren, dass diese Kanonisierung der Farbe in der Architektur verhindert, auf die grundlegenden Phänomene mit wirklich kreativem Blick zurück zu gehen.

In der Tradition der Farbgestaltung nach Frieling und seiner Veröffentlichungen steht auch das neuere Buch zur Farbgestaltung „Mensch – Farbe – Raum“ der Autoren Rodeck, Meerwein und Mahnke.⁸⁴ Zusammenhänge von Farbwirkungen werden in dieser Arbeit aufgeschlüsselt und in einer so genannten Erlebnispyramide dargestellt, die sechs Einflussfaktoren vorsieht. Dieses

83 Frieling, Heinrich: Psychologische Raumgestaltung und Farbdynamik, Hrsg. Institut für Farbenpsychologie Göttingen, Marquardtstein: Musterschmidt Verlag, 1954, Neuauflage 1957

84 Rodeck, Bettina / Meerwein, Gerhard / Mahnke, Frank H.: Mensch - Farbe – Raum, Grundlagen der Farbgestaltung in Architektur, Innenarchitektur, Design und Planung, Leinfelden-Echterdingen: Verlagsanstalt Alexander Koch, 1998

Modell versucht, die vielschichtigen und miteinander in Abhängigkeit stehenden Einflüsse zu veranschaulichen, die von den Autoren wie folgt erläutert werden.

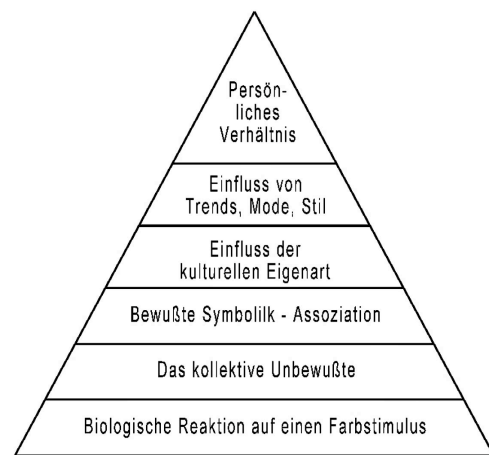


Abb. 14. Erlebnispyramide der Farbwirkung⁸⁵

Zu der untersten Zeile des Dreiecks, den biologische Reaktion auf Farbstimulus, führen die Autoren aus, das neben den neurologischen Zusammenhängen des Sehens eine ‚energetische Sehbahn‘ die Verbindung zwischen Licht und Organismus des Menschen herstellt. Eine Wirkung von Lichtenergie auf den Körper ist physiologisch nachgewiesen, wie z.B. ein erhöhter Blutdruck, wenn die Testperson durch rote Farbe stimuliert wurde. Die physiologische Reizung durch Farbe ist nachweisbar, doch muss offen bleiben, wie stark und wie unterschiedlich die Wirkung auf verschiedene Menschen ist. Daher scheint dieser Einfluss als Begründung für eine kollektiv gültige Wertung der Farben über die körperlichen Reize fragwürdig. Die Erläuterungen zum ‚kollektive Unbewussten‘ beziehen sich auf die Carl Gustav Jung Archetypen-Psychologie, der das kollektive Unbewusste als Spiegelung von Urprägungen sieht, die nicht vom Intellekt gesteuert sind und daher unbewusste Reaktionen bei uns hervorrufen. In diesem Bereich werden die evolutionsbedingten Grundlagen gesehen, resultierend aus den Notwendigkeiten des Überlebens eines Ur- Menschen in unmittelbarem Kontakt mit der Natur. Unbewusste Reaktionen werden auch ausgelöst durch die Farben von Pflanzen, Tieren und anderen Elementen der natürlichen Umgebung aus Gründen von Nahrungsaufnahme, Schutz oder Fortpflanzung. Solche Reaktionen können um den Begriff des Affektes, als Gemütsbewegung, die nicht vom Menschen gesteuert ist, erweitert werden. Hiermit rückt die

⁸⁵ ebenda S. 18

Wirkung der Farben in den Bereich der Emotionen und somit können auch diese Faktoren nicht losgelöst von der menschlichen Persönlichkeit gesehen werden. Ähnlich fragwürdig verhält es sich mit den Einflussfaktoren der ‚bewussten Symbolik / Assoziation‘. Die Autoren leiten auch das Vorhandensein von kollektiven Grundassoziationen aus der Evolution des Menschen ab, was die Kritikfähigkeit und bewusste, persönliche Wertung durch den Menschen ausschließt. Nachvollziehbar ist die Argumentation für den ‚Einfluss der kulturellen Eigenart‘, in der die kultur- oder gruppenspezifischen Assoziationen oder Symbolwerte berücksichtigt werden. Der Einfluss von ‚Trends, Mode, Stil‘ wird als kurzlebig, als ‚vorübergehende‘ Assoziation definiert und soll nach Meinung der Autoren keine Kriterien für die Gestaltung von Architektur sein.⁸⁶ Dies scheint im Verständnis einer medialisierten Gesellschaft unvorstellbar und wird allein durch die als zeitlos vorgestellten Beispiele ad absurdum geführt, da gerade diese in der Mode ihrer Zeit verhaftet sind. Letztlich wird in dem verschwindend kleinen Anteil des ‚persönlichen Verhältnisses zur Farbe‘ alles das subsumiert, was an Subjektivität bei den vorangegangenen Faktoren ausgeschlossen wurde, und wird schließlich als kaum erwähnenswerte, menschliche Befindlichkeit abgetan. Die Betonung liegt somit eindeutig auf den allgemeingültigen Faktoren der Wirkung. In Kombination mit der Geringschätzung temporärer Einflüsse, der Negation der Einflüsse des Marktes auf die Gestaltung der Architektur und der Reduktion der persönlichen Möglichkeiten auf die Wahl einer Lieblingsfarbe ergibt sich eine Argumentation, die darauf hinzielt, einen funktionalen Einsatz von Farben zu rechtfertigen und zu ermöglichen. Die Farbgestaltung in der Architektur wird als rational argumentierbarer Zusammenhang verstanden. Die Beispiele, für die Anwendbarkeit von Farblisten auf einzelne, funktional definierte Räume, schließen daher Entwürfe von Gebäuden mit großem Gestaltungsspielraum oder mit weitergehenden Konzeptionen (Veranstaltungsorte, Museen, Kirchen) ausdrücklich aus.⁸⁷

Diese Anleitung zur Farbgestaltung von Rodeck, Meerwein und Mahnke auf Grundlage physiologischer, psychologischer, funktionaler und ästhetischer Kriterien wird um den Begriff der Farbergonomie⁸⁸, erweitert. Die Integration des Kriteriums der Ergonomie, als Anspruch,

86 „Werden Mode- und Konsumgüter für die Wirtschaft planerisch vorbereitet, so kann dies für die Entwicklung von Architektur und Innenarchitektur nicht gelten. Ein Farbtrend wird den Bedürfnissen nach sinnvoller Farbgestaltung auf der Grundlage der Farben und Umweltpsychologie nicht gerecht. Kurzlebige Gestaltungswechsel im Bereich innenarchitektonischer Produkte entsprechen einer unüberlegten Wegwerfmentalität und widersprechen seriösen und grundsätzlichen Gestaltungsüberlegungen“, Rodeck/Meerwein/Mahnke, a.a.O., S. 19

87 „Stärker gestalterisch oder symbolisch geprägte Bereiche wie Sakral- und Kulturräume werden hier ihrer eigenen, sehr komplexen Zusammenhänge wegen nicht behandelt“, ebenda S. 9

88 „Sinnvolle Farbergonomie – sucht Ausgleich zwischen extremen Wahrnehmungszuständen – überwindet Monotonie und Reizüberflutung durch subtile Stimulation – schont Augen und Organismus – dient präziser

handhabbare und komfortabel zu benutzende Produkte herzustellen, war in der Geschichte verschiedener Bereiche von Design und Architektur epochal. Scharouns Schulbauten sind ein frühes Beispiel für den Ansatz, Bedingungen der psychologischen Wahrnehmung mit dem Befinden und (Lern-) Verhalten der Schüler in Verbindung zu bringen und daraus architektonische Lösungen von Prägnanz und Eigenständigkeit zu entwickeln. Diese Ansätze konnten aber nur in einer architektonischen Qualität aufgehen und so wahrgenommen werden, da sie in enger Verbindung mit einer Ästhetik entwickelt wurden. Die vom Autorenteam angeführten Beispiele fallen jedoch im Hinblick auf Ästhetik und architektonische Gestaltung ab. Statt eine integrative Revision aller miteinander zusammenhängenden Gestaltparameter vorzunehmen oder zu fordern, wird eine konventionelle Architektur durch die psychologische Argumentation der Farben in ihrer Konvention bestätigt.

Eine Begründung für die geringe Rolle von Farbe im Entwurf, findet sich im ersten Kapitel vom „Mensch – Farbe – Raum“, das ein Schema über den ‚Kreislauf der Gestaltung‘ zeigt. Das kreisrunde Schema steht für die Notwendigkeit, bei einer Gestaltung die Bedingungen der Umwelt zu integrieren. Unter den elf Einflussfaktoren im oberen Halbkreis findet sich vom ‚Städtebau‘ bis hin zu ‚Sitten‘ und ‚Sinnesreizen‘ auch ‚Material‘, ‚Form‘ und ‚Architektur‘. Die untere Hälfte ist der Verwirklichung und den Gestaltungsmitteln, so auch den Farben, vorbehalten, die auf die in der oberen Hälfte gelisteten Voraussetzungen reagieren. Eine Wechselwirkung wird jedoch nicht angedeutet. Eine Farbgestaltung muss die Gegebenheiten entsprechend dieser Darstellung akzeptieren und auf diese reagieren. Der Umkehrschluss aber, dass Farbe und Material konstituierende Elemente der Umgebung sind und damit Einflussfaktoren für den Entwurf sein können, bleibt unbeachtet. Farbe wird als ein zusätzlicher, äußerer Layer auf die bestehende Umwelt aufgebracht. Dieser wird nichtsdestotrotz besetzt mit einem geradezu medizinischen Anspruch an die psychologische Ergonomie. Auf ähnlich widersprüchliche Weise kommt auch Frieling zu der Überzeugung, dass es möglich sei, jenseits der Tendenzen der Zeit, des Marktes und der Kultur zu absoluten Qualitäten der Farbgestaltung zu kommen:

„Ästhetisch ausgewogene, sinnvolle Farbkonzeptionen sind zeitlos und unabhängig. Sie unterliegen keinem Trend. Ästhetische Qualität der Farbgestaltung ist auch ein identitäts- und Imagefaktor in allen Bereichen architektonischer und innenarchitektonischer Gestaltungen.“⁸⁹

Wahrnehmung – schafft Ordnung – leistet Orientierungshilfe – fördert Konzentration – verringert Fehlleistungen – begünstigt das Wohlbefinden – steigert die Motivation“, ebenda S. 137

89 Frieling, a.a.O., S. 69

Die Farbgestaltung nach Frieling wird von nach seiner Lehre ausgebildeten Farbgestaltern benutzt, um Innenräumen entsprechend kollektiver Wünsche und Vorstellungen eine bestimmte Atmosphäre zu verleihen. So würde im Sinne der Farbgestaltung ein Festraum ‚glamourös‘, indem er eine Kombination aus Rot und Violett erhält. Der ‚Raum der Ruhe‘ erhält grüne Farbkombinationen. – Eine, wie im vorangegangenen Abschnitt dargestellt, starke Vereinfachung des Potentials und der Varianz der Farbwirkungen.

Frielings Thesen für Farbgestaltung gehen davon aus, dass Farben durch eine Über- oder Unterstimulation sensorische Reize auslösen können, die in kurzzeitigen Weckreaktionen resultieren.⁹⁰ Die Farbigkeit der Räume, in denen wir uns aufhalten, kann danach direkt, ohne im Prinzip die Farbe bewusst zu sehen, unser körperliches Wohlbefinden beeinflussen. Entscheidend für diese Erlebnisse über die Sinne ist das Maß der Buntheit, d. h. die Kontraste zwischen den Farben in einem Raum. Diese Argumentation für die Auswahl von Farbtönen und für die Bestimmung von Größenanteilen farbiger Flächen im Raum scheint mir nur bedingt nachvollziehbar, da andere ästhetische Gestaltungsparameter darin keine Berücksichtigung finden.

Frieling und seine Schüler versuchen dieser Frage zu klären durch die Wahl und Anordnung einer Farbdominante im Verhältnis zu ihren subdominanten Tönen und Kontrastfarben, die Akzente setzen. Ausschlaggebend ist dabei das Verhältnis von Größe der Farbflächen und Farbgebung sowie die Anordnung der farbigen Flächen im Raum. Orientierung und Proportion der Farbflächen in einem Raum sind weitere Faktoren, die unsere Empfindungen beeinflussen und in der Farbgestaltung nach Frieling eingesetzt werden. Über die Anordnung von Farbflächen wird so die visuelle räumliche Wirkung des Raumes beeinflusst. Ein niedriger Raum wird durch den gezielten Einsatz von Farbe visuell in die Höhe gestreckt, andere Räume erfahren eine Weitung oder Stauchung. Mit diesen Mitteln steigern die Farbgestalter räumliche Erscheinungen oder aber mildern sie ab und beeinflussen so die Atmosphäre. Farbe bleibt in seiner Bedeutung jedoch sekundär und kann auch durch diese Entwurfsverfahren kaum eine ästhetische Eigenständigkeit entwickeln. Somit konzentrieren sich die Erkenntnisse einer psychologisch begründeten Farbgestaltung sinnvollerweise auf die Gestaltung von Räumen, die einen starken, notwendigen Bezug zur Aufenthaltsqualität haben. In Räumen, die für den längeren Aufenthalt bestimmt sind, zum konzentrierten Arbeiten oder für Erholung und Ruhe, könnten solche Faktoren eine Rolle spielen. Klassenräume erhielten demzufolge beruhigende

⁹⁰ Ausgelöst durch den Energiefluss, der mit der Information über den Farbton durch das Licht ins Gehirn des Menschen transportiert werden können so genannte Weck- oder Arousel - Reaktionen Weck-Effekte im Gehirn auslösen.

Farbtöne, in Kombination mit dosierten Kontrasten, um eine Balance zwischen beruhigenden und anregenden Einflüssen zu erreichen.

Farbkonzepktion nach William Braham

Neben den kollektiven, psychologisch bestimmbareren Farbwirkungen auf den Menschen und den unterschiedlichen, persönlichen Wertungen sind, wie schon ausgeführt, die Situation und der Einssatz des Materials für die Wirkung der Farben relevant. Die Generalisierung von Farbwirkungen wird durch die aus den verschiedenen Einflüssen resultierenden Vielfalt äußerst schwierig. Die Wandlung der Bedeutungsinhalte von Farben aufgrund kultureller Prozesse und auch veränderter Anwendungsbereiche, lässt die systematische Anwendung der Farbe in der Architektur ebenfalls kritisch erscheinen. Anstelle der funktionalen und kalkulierbaren Vorgehensweise im Entwurf von Farbkonzepkten kann nur eine Verwendung von Farbe stehen, die eine Integration von persönlichen, körperlichen und subjektiven Ansätzen in Verbindung mit ihren spezifischen Herstellungsmethoden einbezieht. Diese Schlussfolgerung findet ein theoretisches Äquivalent in William Brahams Buch „Modern Color/Modern Architecture“. Sein Diagramm zeigt die gegenseitige Interaktion zwischen den verschiedenen Wahrnehmungskriterien, welche die Farbgestaltungen der Moderne beeinflusst haben.⁹¹ Das Layout dieser Gegenüberstellung bezieht sich nach Braham auf Aufzeichnungen von Ozenfant, und auf die von den Puristen der Moderne aufgestellten Polarität zwischen ornamentaler und symbolischer Farbe.

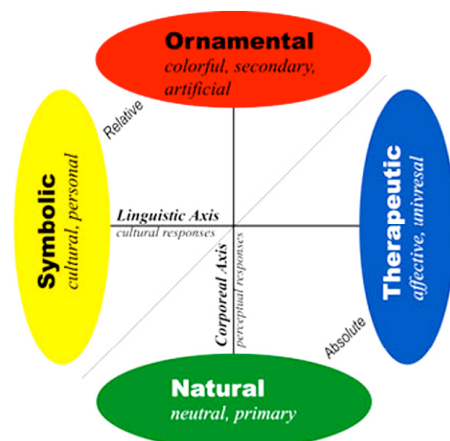


Abb. 15. Diagramm nach William Braham

⁹¹ Braham, William W.: Modern Color/ Modern Architecture, Purism and the 'divorce of painting and architecture', a.a.O., S. 92

Braham unterscheidet zwei Gegensatzpaare, die auf zwei sich kreuzenden Achsen, der sprachlichen (,linguistic') und der physischen (,corporeal'), angeordnet werden. Er bezieht sich mit dieser Anordnung auf Ausführung von Amédée Ozenfant, der zwischen ersten und zweiten Eindrücken unterscheidet. Der erste Eindruck steht in Verbindung mit der Wahrnehmung von Linien, Formen und Farben; der zweite Eindruck ist bedingt durch persönliche und kulturelle Assoziationen. Die sprachliche Achse beschreibt zum einen die kulturelle und die persönliche Belegung von Farbe mit Bedeutung über die Sprache (z.B. des ,Namens': Blau, Rot, Gelb). Dies wird ergänzt durch den gegenüberliegenden Pol der Achse: die affektiven bzw. gefühlten Bedeutungen (z.B.: die ,kalte' Farbe), die wir mit einer synästhetischen Sprache umschreiben. Die linguistische Achse ist für Braham gebunden an Bedeutungen, die kulturell und geschichtlich verortbar, jedoch nicht absolut sind, wie z.B. die Farben im religiösen Kontext. Eine Festschreibung dieser Bedeutungen würde er als ,okkulte Praxis' bezeichnen. Die Symbole der Farben sind nach Braham nicht mehr absolut. Rot ist nicht immer und überall Symbol, das für Feuer oder Leidenschaft steht.⁹² An die Stelle festgeschriebener Bedeutungen tritt für ihn eine affektive Reaktion. Affekt wird dabei verstanden als eine unbewusste oder zumindest vom Menschen nicht gesteuerte emotionale Reaktion. Diese Reaktion des Menschen auf die Farbe und die daraus resultierenden Affekte könnten auf individueller Ebene über die Methoden der Psychologie analysiert werden. Mögliche Erkenntnisse sind jedoch weniger allgemeingültig, als dass sie bedeutsam werden könnten für die Lebensqualität des einzelnen Menschen über eine gesteigerte Sensibilisierung für seine Umwelt und gegebenenfalls deren Gestaltung. Auf der um neunzig Grad gedrehten Achse der körperlichen Wahrnehmung unterscheidet Braham die ornamentalen und die natürlichen Farben. Damit ist der Gegensatz gemeint zwischen der autonomen Farbe als farbiger Zugabe und den Eigenfarben des Materials oder Farben, die durch eine entsprechende Gestaltung mit dem Körper verbunden sind, wie z.B. die architektonische Farbe, die den gesamten Körper überzieht.

Mit der Kombination der Wechselbeziehungen zwischen den Einflussfaktoren auf die Farbwirkung versucht sich Braham von der Auffassung Ozenfants und Le Corbusiers abzusetzen. Er stellt heraus, dass in der Moderne die Frage relevant war, ob Farbe eine reale, objektive Qualität darstelle oder ob sie eine Qualität ist, die sich in unserem Sehen und dem Bewusstsein ereignet. Genau diese gedankliche Trennung zwischen der objektiven und subjektiven Qualität war die Grundlage für die Auffassung, den Einsatz von Farbe mit

92 ebenda S. 94

Rücksicht auf die psychologische Wirkung systematisieren zu können. Der Autor sieht die Farbwahrnehmung jedoch nicht als ein Entweder Oder, sondern als gleichzeitige Bedingungen unserer Wahrnehmung, die auf allen vier Bereichen der Einflüsse beruht.

„The coordinate axes of the diagram illustrate the general proposition, that I advance in this book that color is both, arising from the simultaneous interaction of perceptual and cultural forces; it is always already linguistic corporeal and corporeally linguistic.”⁹³

Ozenfant und Le Corbusier versuchten mittels der Polarisierung zwischen Subjekt und Objekt, zwischen körperlicher und geistiger Wahrnehmung und zwischen Material und Wirkung eine universelle Anwendung für Farben zu finden. Nach Braham ist es für Architekten heute wichtiger, eine Farbkonzeption zu erstellen, die die praktische Arbeit am spezifischen Projekt beeinflusst und organisiert und hier ihre eigene ‚Logik‘ entwickelt, als eine universale, allgemeingültige Theorie der Farbwahrnehmung ausgehend von der Psychologie zu erstellen. Diese erscheint um so erfolgreicher je mehr sie in der Lage ist, die Einflussfaktoren in den Prozess des Farbwurfs zu integrieren. Darüber hinaus ist die Qualität abhängig von den Fähigkeiten des Entwerfenden, die auch schon Josef Albers bei seinen Schülern motivieren wollte. Statt Farbtabelle für die Anwendung steht damit das geübte Wissen im Umgang mit Farben im Mittelpunkt der Arbeit mit Farben. Es schlägt sich in Entscheidungen nieder, die weder rein intuitiv noch allein rational begründet sind.⁹⁴

Der praktische Umgang mit der Farbe, wie er in den Experimenten dieser Arbeit von mir vorgenommen wird, nimmt die Gleichzeitigkeit der Einflussfaktoren zur Grundlage. In der Analyse der praktischen Vorgänge liegt der Schwerpunkt auf den körperlich wahrnehmbaren Qualitäten der Farben und den Materialeigenschaften in Relation zur Ausführung.

93 ebenda S. 93

94 In diesem Zusammenhang möchte ich auf die Arbeitsweise von Donald Judd als ein Beispiel künstlerischer Arbeitsweise mit Farbe verweisen. In dem folgenden Zitat wird argumentiert, dass man Judds Arbeitsweise nur verstehen könne, wenn man die Herleitung aus dem Zusammenhang von Experiment, Empire und Methode anhand der praktischen Ergebnisse nachvollzieht: „Judd arbeitete pragmatisch mit Farbe, wie auch mit Form und Raum. Er probierte, experimentierte, lernte dazu und erhob dabei die Empirie zur Methode, die er zu einem ausgereiften Arbeitsprozess entwickelte. Um Judd zu verstehen muss man sich seinen zahllosen Zeichnungen und Farbstudien widmen, wie auch den Farbmustern, die er auf der Suche nach der exakten, ihm vorschwebenden Qualität gesammelt hat. Für Judd wie für alle Farbkünstler ist die Farbe der Stoff, aus dem Welt, Kunst und Leben geschaffen sind. Der Künstler setzt Farbe ein, arbeitet aus ihr heraus, doch das Resultat ist nie vorhersehbar, sondern wirkt immer überraschend.“ Agee, William, C.: Donald Judd und die grenzenlosen Möglichkeiten der Farbe, in: Elger, Dietmar (Hrsg.): Donald Judd Farbe, Bonn: Hatje Cantz, 2000, S. 33 – 50, hier S. 34 f.

2.3.3. Anwendungen von Farbgestaltungen

Der Vergleich zwischen Le Corbusier, De Stijl und Wenzel Hablik zeigte unterschiedliche Umgangsformen mit Farbe im Kontext der Architektur. Bei Le Corbusier wird die plastische Form verstärkt durch Farben, die auf der persönlichen Auswahl (bzw. der von Le Corbusier entwickelten Polychromie) beruhen. Im De Stijl dagegen wird die Auswahl auf die Grundfarben reduziert und gesteigerter Wert auf die Verbindung der Farbflächen zum Raum gelegt, so dass die Entwürfe die Bewegung im Raum vom Betrachter einfordern. Bei Wenzel Hablik verbleibt die Farbe, ähnlich wie bei Le Corbusier, auf den Wänden, Decken und Böden. Jedoch erzeugt die visuelle Qualität der Farbräume hier eine Illusion der Verformung. Das Zusammenspiel von Farbe, Form und Raum wird besonders deutlich in den von Hablik entworfenen Ornamenten. Der Raum selber ist weitestgehend den repräsentativen Konventionen seiner Zeit verhaftet. Nichtsdestotrotz wird an seinem Beispiel das Potential deutlich, das entsteht, wenn Farbe den räumlichen Entwurf dominiert. Habliks künstlerischer Ansatz steht im Gegensatz zu den Begründungen der Farblehre nach Heinrich Frieling, die, statt auf persönliche Wertung auf eine kollektive Wirkung der Farben fokussiert ist, und dadurch eine rational nachvollziehbare Verbindung zwischen Farbe und Raum anstrebt. Farbe ordnet sich dem gebauten Raum unter und beansprucht statt dessen den Raum der Stimmungen für sich. Damit geht die Farbgestaltung nach Frieling zwar auch aus vom Spüren des Raumes, von der leiblichen Wahrnehmung, doch wird dieses Spüren in ein kollektives System überführt. Mit dieser Geringschätzung der persönlichen Faktoren werden in der Frielingschen Farbgestaltung allgemeingültige Schlüsse gezogen. Die Kombinationen aus Farbe und Gefühl werden als kollektiv gültig aufgefasst. Farbe soll damit ‚zivilisiert‘ und funktional nutzbar gemacht werden. Ihr psychologisch fundierter Einsatz soll die Sinnfälligkeit funktionaler Architektur und funktionaler Farbgestaltung unterstützen.

Farbe ist aufgrund der verschiedenen Materialqualitäten mit ihrer spezifischen Verarbeitung, sowie aufgrund der Wechselwirkungen zwischen Raum, Fläche und Farbe durch Regelwerke nicht zu bestimmen. Sie erfordert das aktive Handeln des Entwerfenden, der sich darin geübt hat, das Spüren von Farbe in den Prozess der Gestaltung, der Umsetzung in die notwendige gebaute Materie, zu integrieren. Entwürfe von Farbkonzeptionen zeitgenössischer Architekturen

werden daher in die Hände ausgewählter Personen gelegt. Fachleute⁹⁵, die durch einen langen praktisch-künstlerischen Umgang mit Farbe und auch ihrer Realisation in Baumaterialien Erfahrungen sammeln konnten. Allerdings ist die Rolle der Farbgestalter in den meisten Fällen festgelegt auf die Ergänzung des plastisch bereits definierten Entwurfs, zumal, wenn es sich um Bauaufgaben handelt, die stark funktional geprägt sind. Auch aus der Sicht der Farbe als Zeichen und Bedeutungsträger ist ein für jede Bauaufgabe spezifischer Prozess der Farbkonzeption erforderlich. Der aktuelle Bedeutungswandel bringt einen schnellen Wandel in der Rezeption von Farben mit sich. Farben verändern als Instrument von Werbung gesamte Gebäude und belegen damit bestimmte Farbkombination mit Assoziationen, die meist bei anderen Projekten vermieden werden wollen.

Ein anderes Beispiel ist die Gleichsetzung von Weiß mit ‚hygienisch und keimfrei‘ aber auch von ‚nüchtern‘ und ‚trostlos‘. Weiß wurde aus den Krankenhäusern verbannt und ersetzt durch eine wohlgemeinte, temperierte Farbskala, die in berechnender Weise beruhigend oder angenehm bis wohnlich wirken soll. Diese ‚Krankenhaus-Farben‘ wie Hellgrün, Hellgelb, Zartorange und Lichtblau stellen in der ihrer zurückhaltenden Gestaltung einen deutlichen Gegensatz zu unserer gewohnten Umwelt dar und tragen forthin selbst die Assoziationen des Krankenhauses mit sich fort. Die Farbe als Gegensatz und als fordernder Bedeutungsträger ist daher in bestimmten Projekten vielleicht höher zu bewerten als eine harmonisierende Farbpalette. Doch Farbgestaltung wird oft dort eingesetzt, wo man hofft, Probleme der Architektur, Gestaltung, Ausführung, Proportion etc. mit Hilfe der Farben zu ‚überstreichen‘. Die Versuche, die vorhandenen Missstände zu harmonisieren anstatt zu thematisieren, führen leicht zur Persiflage. Als letztes Glied in der Kette des Bauablaufs, wird die Farbe dann zum Notnagel.⁹⁶ Die späte Integration der Farbe in den Entwurf liefert sie der oberflächlichen

95 Als Beispiele für diese Farbfindungsprozesse stehen die Zusammenarbeit des ‚Färbers‘ Wiesner mit dem Büro Steidle, die des Künstlers Helmut Federle mit dem Büro Diener & Diener oder die Arbeit von Lisa Hutton im Architekturbüro Sauerbruch & Hutton.

96 Als Beispiel für diese Art der Verschönerung von Architektur durch Farbe können die Arbeiten von Ernst von Garnier (geb. 1935, Breslau) stehen, der sich selber als ‚Farbphilosoph‘ bezeichnet. Für seine Oberflächen-Gestaltungen wurde er mit einer Reihe von Architekturpreisen ausgezeichnet. Garnier versucht den monochromen Flächen der Architektur eine ‚organische Farbigeit‘ entgegenzustellen, mit Farbklangen, die sich durch eine vielfältige Nuancierung auszeichnen. Problematisch empfundene Erscheinungen der Architektur sollen modifiziert werden; große Flächen werden in ihren Proportionen verkleinert oder monotone Flächen aufgelockert. Garniers eigene Publikationen zeigen Beispiele einer autarken künstlerische Arbeit. Die Architektur dient als Malfläche, vergleichbar mit verschiedenen Formaten der Leinwand. Äußerungen von Garnier zu den Farbgestaltungen stellen die Architektur als ein Gegenüber dar, das als Grundlage oder als Rahmen für die malerische Gestaltung dient. Dementsprechend wirken die Arbeiten Garniers oft als Wandmalerei, die nicht unbedingt einen integrativen Teil der Architektur darstellen. Wenn in dieser Malerei noch dazu eine Verbindung zum Ort offen bleibt, erscheinen die Lösungen in architektonischer Sicht beliebig. Hier wird deutlich, wie schmal der Grad zwischen Eigenständigkeit der Farbe einerseits und ihrer Einbindung in die Architektur anderseits ist.

Dekoration aus, da dreidimensionale Eingriffe in die bauliche Struktur, die Proportion oder die Wahl der Materialien nicht mehr möglich sind. Gelungene Beispiele von Farbe in der Architektur erwachsen aus einer frühzeitigen, grundsätzlichen Auseinandersetzung mit der Bauaufgabe, dem Entwurf, und den künstlerischen Anforderung aus der Farbgebung.⁹⁷ So kann zwischen den Belangen der Farbautarkie und der Integration in die Architektur eine Balance ermittelt werden. Andererseits bietet die Reduktion der Gestaltungsfreiräume für die Fassaden eine Erweiterung der Möglichkeiten der malerischen Anwendung von Farbe in der Architektur. Introvertierte Gebäude, die durch ihre (multi-) funktionale Architektur an Aussagequalität verlieren, werden Bildträger von Fassaden, deren Bildhaftigkeit durchaus eine Eigenständigkeit entwickeln kann.⁹⁸

97 Die Zusammenarbeit des Künstlers Remy Zaugg und mit dem Architekturbüro Herzog & deMeuron für La Roche in Basel ist ausführlich dokumentiert. (in: Zaugg, Remy: Eine Architektur von Herzog & deMeuron, Eine Wandmalerei von Remy Zaugg, Ein Werk für Roche Basel, Basel/Boston/Berlin: Birkhäuser, 1996) In diesem Falle bedingen sich Farbkonzept und die architektonischen Themen gegenseitig.

98 Beispiele: Hochregallager Sedus-Stoll in Waldshut-Dögern von Sauerbruch & Hutton Architekten, 2003 und Fassade TYPICO, Lochau, Kunststoffgewebe bedruckt, 2002 und Fassade der Galerie 422, Kunststoffgewebe bedruckt, 2004 beide von Prof. Peter Kogler, <http://www.kogler.net/>

3. Linie – Farbe – Objekt

Einleitung 3. 4. und 5.

In den folgenden Kapiteln 3, 4 und 5 werde ich eine Reihe eigener künstlerischer Arbeiten besprechen. Der methodischen Herausforderung, als Autor künstlerischer Arbeiten mit diesen zugleich analytisch umzugehen, begegne ich, indem ich die Perspektive auf bestimmte Aspekte einschränke: die Arbeiten werden hier als Versuchsanordnung, als Folge von aufeinander aufbauenden Experimenten zum Farbraum betrachtet. Die Reihenfolge der Darstellung folgt dabei nicht der Chronologie der Entstehung der Arbeiten, sondern der Logik der Versuchsanordnung. In die Reflexion über diese Arbeiten fließen die zuvor referierten, theoretischen Überlegungen mit ein. Der Schwerpunkt der Betrachtungen liegt dabei auf der Materialität im Zusammenhang der Herstellungsprozesse, die maßgeblich die Qualität der Produkte prägen und die Entwicklung der Arbeiten geleitet haben.

3.1. Raum und Farbe in der Zeichnung

Einleitung 3.1.

Die Zeichnung ist ein zentrales Instrument im architektonischen Entwurfprozess. Sie wird benutzt zur Wiedergabe, zur zeichnerischen Analyse vorhandener Architekturen, als technische Zeichnung in der Planung, in der Konstruktion und als Mittel der Kommunikation. Aus diesen Aufgaben resultiert eine vorrangige Benutzung der Linie, als ein Mittel der Repräsentation im architektonischen Entwurf. Darüber hinaus wird die Linienzeichnung auch eingesetzt als Instrument des Denkens, um Strukturen und Räume zu entwickeln.

Beispiele für die Kapazitäten der Zeichnung möchte ich in den ersten zwei Arbeiten dieses Abschnittes aufzeigen. Wichtig dabei sind mir die Einflussmöglichkeiten der Geste, als Vermittlung des ‚Tastens‘ mit dem Auge und der Übersetzung durch Geist und Körper in die Hand des Zeichners. Weiterer Schwerpunkt der Betrachtung ist die Qualität des Zeichenmaterials, das die Erscheinung der Zeichnung in Verbindung mit dem eben genannten beeinflusst. In den Zeichnungen entsteht eine komplexe, fließende Situation in einer räumlichen Vernetzung, die als Leitbild der räumlichen Idee für weitere Arbeiten tragend wurde. In weiteren Experimenten habe ich die Kolorierung der Zeichnung als eine stark wirksame, aber sekundäre Ergänzung zur Raumbildung durch die Linie untersucht. Darauf folgen Experimente zu farbigen Linien bis hin zur autarken Farbfläche, in denen die speziellen Möglichkeiten der

Farbe heraus gearbeitet werden. Der Übergang von der Zeichnung zu malerischen Techniken wird deutlich. Immer im Zentrum steht dabei die daraus resultierende Raumbildung.

3.1.1. Zeichnungen Schwarz Weiß

Cranbrook Garden Zeichnung

Was es ist / Was man sieht

Die in der folgenden Abbildung gezeigte Skizze der Landschaft ist in einem englischen Landschaftsgarten entstanden, - in einer auf dem Reißbrett entworfenen, künstlichen Landschaft. In diesem Park erzeugen Baumgruppen großformatige Raumzusammenhänge, die von leichten Geländemodulationen begleitet werden. Eine faszinierende Perspektive führt den Blick zu der Nachbildung eines englischen Landhauses hinaus. Sie wurde zum mehrfach gewählten Motiv meiner Zeichnungen vor Ort. Die Staffelung der Bäume und die Dramaturgie hin zu dem Gebäude in zentraler Position führen den Blick in die Tiefe des Raumes und auf den zentralen Fluchtpunkt zu. Dieser, mit einem Bühnenbild vergleichbare Raum wird begrenzt durch die seitliche Aufreihung von Bäumen und bestimmt durch ihre Abstände und die Überlagerung der einzelnen Formen. Gleichzeitig deuten die horizontalen Linien eine Topographie sowie die Fortsetzung des Raumes jenseits der Bäume an.



Abb. 16. Cranbrook Garden I, Bleistift auf Papier, 40 x 50 cm, 1996

Absicht / Ziel

Wichtig ist mir bei den schwarz-weißen Linienzeichnungen und Skizzen die Möglichkeit der Raumbildung im Prozess des Zeichnens auszuloten. Das Zeichnen als Methode der Findung von Form und Raum steht im Vordergrund, obwohl am Anfang der Skizze ein Interesse an der Abbildung der Situation stand. Diese wird jedoch zu einem Nebenprodukt, da das Zeichnen an

sich in den Mittelpunkt gerät. Die Farbe ist zwar reduziert auf Schwarz, doch das Bleistiftmaterial erlaubt einen bestimmten Strich bzw. verhindert andere, und erzeugt so auch verschiedene Nuancen zwischen Schwarz und Grau.

Herstellung / Experimentaufbau

Um das Augenmerk während des Zeichnens von der Wiedergabe der realen Situation abzulenken, fertigte ich ähnliche Skizzen von derselben Position aus mehrmals an. Die Zeichnung änderte sich zunächst in Hinblick auf die Vereinfachung der Details. Die schnelle Wiederholung der Zeichnung des Baumes führte zur verallgemeinerten Form eines Baumes, einer Abstraktion. Diese Form ähnelt sowohl der Figur eines einzelnen Blattes, als auch der Gesamtform des Baumes. Zeichnend entstehen Repräsentationen von Räumen innerhalb der Figuren: Raum zwischen den Blättern, zwischen Gruppen von Zweigen und der Raum der gesamten Krone des Baumes. Als nächste Stufe sind dann die Räume zwischen den verschiedenen Bäumen zu nennen. Die Linien und Formen der Skizzen dienen einerseits zur Wiedergabe der Bäume bzw. Räume, bilden aber andererseits auch die gezeichnete Entsprechung aus der Bewegung meiner Hand.

Ausführung

Die skizzenhafte vielfache Wiederholung der Räume/ Bäume erzeugt Formen, die aufgrund gleicher Prinzipien, trotz unterschiedlicher Größe oder Ausrichtung und Orientierung, eine große Ähnlichkeit besitzen. Innerhalb dieser Formen entsteht die visuelle, räumliche Wirkung durch die Spannung der Linien zueinander, die von ihrer Lage, Ausrichtung, den Abstand und der Qualität getragen wird. Das Verhältnis von Grauwert und Distanz, Länge und Stärke der Linien verändert sich von Zentimeter zu Zentimeter und erzeugt so den Eindruck einer Dynamik in der Form. Die Qualität der Linie, die Breite des Striches und der Grad der Schwärze auf dem Papier wird bedingt durch den unterschiedlichen Druck und die Reibung des Stiftes auf dem rauen Zeichengrund.

Ergebnis

Diese Formen definieren aber nicht nur Flächen auf dem Zeichenpapier, sondern vermitteln viel eher den Eindruck von Volumen. Die Linien beschreiben eine Figur, die einerseits leer ist, d.h. nicht mit Material ausgefüllt, und die doch voll und gespannt erscheint und einen inneren Raum spürbar werden lässt. Neben der Spannung zwischen den äußeren Begrenzungslinien ist die Überlagerung von zwei Linien für die räumliche Wirkung der Figur ausschlaggebend. Durch die Kreuzung der Linien erhält das Gebilde eine visuelle, dreidimensionale Wirkung. Ähnlich einem Möbiusband winden sich die Figuren umeinander. Durch die geringe Präzision der Skizze an den Schnittpunkten bleibt dabei unklar, welcher Teil weiter vorn und welcher weiter hinten liegt. An jedem Kreuzungspunkt entscheidet das Auge des Betrachters, welche Linie

vorn, welche hinten liegt und damit, ob sich eine gedankliche Bildebene vor oder hinter der Ebene des Zeichenpapiers aufbaut.

Fazit / Überleitung

Die Landschaft und Bäume waren Ausgangspunkt für die Skizzen. Der Bildaufbau – und hier insbesondere die Volumen der raumhaltigen Formen – entstehen im Eigenprozess der Zeichnung. Sie sind Produkte des Striches des Zeichenmaterials auf dem Papier als Resultat der Bewegung der Hand. Im Prozess des Zeichnens finden sich auf diese Weise andere, räumliche Qualitäten, als sie mir das reale Vorbild auf den ersten Blick anbieten. Der Anspruch der Abbildung des Realraumes wird nach und nach in der Wiederholung der zeichnerischen Grundstruktur von den Ergebnissen des Zeichenprozesses abgelöst, den ich mit dem Begriff ‚autonomes Zeichnen‘ beschreibe. Die weiter unten gezeigten Skizzen zeigen Beispiele, die im Fortschritt der Zeichnung entstanden.

Der Reiz der landschaftlichen Szene bestand in ihrem starken räumlichen Eindruck, der über sich verjüngende, perspektivische Fluchten, durch die Staffelung der Bäume zu einem zentralen Punkt hin hervorgerufen wurde. In der Zeichnung wird diese Räumlichkeit durch perspektivische Mittel aufgebaut. Dies sind zum einen Linien, die in einem zentralen Fluchtpunkt zusammenlaufen und zum anderen die Verringerung der Größe der Bäume zum Fluchtpunkt hin. Die Regeln der Perspektivkonstruktion stellen das Auge eines idealisierten, abstrakten Betrachterpunktes in den Mittelpunkt der Konstruktion der Zeichnung. Die Zeichnung soll der Wiedergabe dieses Blickpunktes möglichst nahe kommen. In der Idealform der Perspektive wäre diese mit der realräumlichen Situation identisch, was freilich unmöglich ist. Als zweidimensionales Bild kann die perspektivische Darstellung eine annähernd ‚ideale‘ Wiedergabe des Blickes nur durch eine Verzerrung des Echtraumes auf der zweidimensionalen Ebene des Zeichenpapiers entsprechend bestimmter Regeln erreichen. Der perspektivische Raum zwischen den Bäumen in der Skizze ist eine Illusion, die auf zeichnerischen, konstruktiven Techniken beruht. Trotzdem wird dieser Raum von uns als Betrachter auf eine andere Weise wahrgenommen als die Räume der Linienführung, wie ich sie aus dem Abbild der Bäume heraus entwickelt habe. Diese Räume entstanden im beschriebenen Prozess des ‚autonomen Zeichnens‘. Sie sind keine repräsentativen Abbildungen einer realräumlichen Situation, sondern generieren eine eigene räumliche Qualität, die ‚imaginär‘ ist, d.h. von realen Raumerfahrungen verschieden, aber dennoch vorstellbar. Sie liegt im Material, in der Farbe des Stiftes, der Art der Verwendung, der Bewegung meiner Hand (ihrem Duktus) begründet. Dieser Raum ist eher leiblich spürbar, im Unterschied dazu ist der perspektivische Raum von uns mit unserem Körper nachvollziehbar. Das meint, dass letzterer, aus der Zeichnung heraus sogar

messbar wäre, da er den geometrischen Prinzipien der perspektivischen Konstruktion folgt. Aber auch ohne Maßangaben verstehen wir die Räumlichkeit durch den Vergleich mit der Erinnerung an unsere eigenen Erlebnisse. In diesem Falle ist das der Spaziergang im Park, bei dem wir den Raum über die Wahrnehmung mit unserem Körper erfahren konnten.

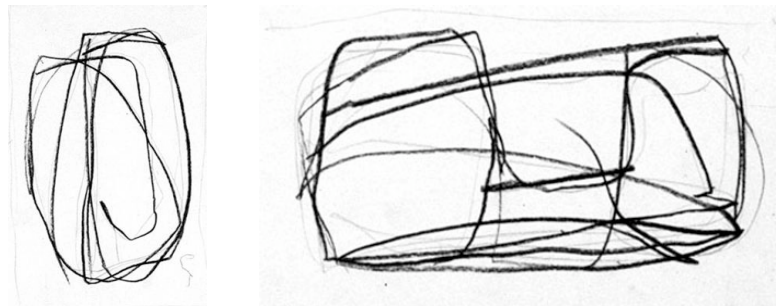


Abb. 17. links: ‚Einfache Figur‘ / rechts: ‚Gerüst aus zwei aus Figuren‘, Bleistift auf Papier, 1996

In der Folge dieser landschaftlichen Zeichnungen entstand eine Reihe von Skizzen, die auf die ‚Erfindung‘ von Formen und Räumen ausgerichtet waren, ohne perspektivische Mittel der Raumwiedergabe auskommen und nur die Überlappung der Linien als räumliches Mittel nutzen. Die Herstellung der Zeichnung löst sich im oben beschriebenen Prozess des ‚autonomen Zeichnens‘ noch stärker vom Motiv. Die Volumen, die in der Spannung der Linien Räume und Figuren aufziehen, wurden von mir in Skizzenreihen kultiviert, durch die Wiederholung verwandter Linienführungen ausgeführt in der Handbewegung als geübte Geste. So entwickeln sich Formen, die ihre eigenen Gesetzmäßigkeiten verfolgen und die Klarheit der Formen im Prozess der vielfältigen Repetition stabilisieren. Dies erfolgt durch eine Art der Erinnerung, als eine Rekonstruktion von subjektiv relevanter Information, die sich in diesem Falle auf bereits gelernte konstruktive Aktivität bezieht. D.h. anders als die ersten Skizzen, die davon motiviert waren, die landschaftliche Situation einzufangen und zu transformieren, werden jetzt die Vorgänge der Materialanwendung in Verbindung mit der persönlichen Geste erinnert und wiederholt. Der Schwerpunkt verschiebt sich auf das Material und das ‚Machen‘ als die bestimmenden Kriterien für den Entwurf der Zeichnung, anstatt die Gedächtnisleistung für ein Nachkonstruieren von bereits Wahrgenommenem zu bemühen.⁹⁹ Es entsteht auf diese Weise in zahllosen Skizzen ein bestimmter, persönlicher Kanon an Formen. Als Beispiel der Ergebnisse für diesen Vorgang des ‚autonomen Zeichnens‘ stehen die zwei oben abgebildeten Figuren. Die

⁹⁹ Vgl. Freitag-Schubert, Cornelia: Farbmateriale und Verfahren, Weimar: VDG 1998, S. 161

linke Figur entstand aus der Form einzelner Bäume. Die rechte, zweifache Figur, 'Gerüst aus zwei Figuren', hat sich aus dem Aufbau der gesamten Zeichnung abgeleitet. Diese kompositorische Anordnung wird sich als Gerüst im Bildaufbau von einigen meiner nachfolgend beschriebenen Arbeiten wiederfinden.

Touch – Lithographie

Was es ist / Was man sieht

Die Arbeit 'Touch' ist eine schwarz-weiße Lithographie auf einem Papierformat von 70 auf 100 cm. Ein Geflecht aus unterschiedlich starken schwarzen Linien entwickelt eine Komposition von zwei gegenüberliegenden, verdichteten Bereichen und einem offeneren Bereich im Zentrum der Zeichnung. Die Zeichnung geht nur im seltenen Ausnahmefall über die Ränder des Steins hinweg. Die Form des Steins und die äußere Figur der Zeichnung sind kongruent. Die Linien sind fließend und weich, ihre Überlagerungen bilden ein räumliches Netzwerk aus.

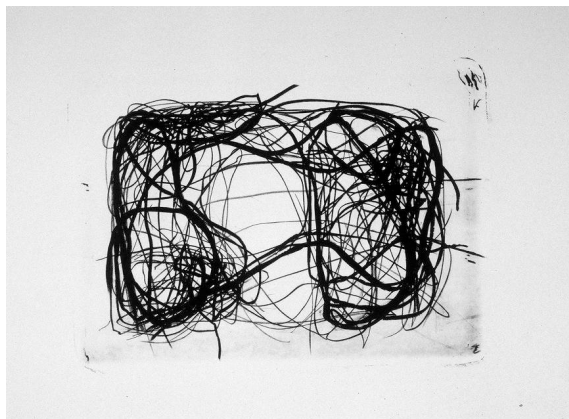


Abb. 18. Touch, Lithographie, 1996, 70 x 100 cm

Absicht / Ziel

Diese Lithographie macht in Hinblick auf den resultierenden Raum die Fortentwicklung der Linie deutlich. Im Unterschied zu den Skizzen der Landschaft ist hier die Qualität der Linie selber (Spannung etc.) sicherer und die resultierenden Formen erscheinen eindeutiger und entschiedener. Dies bildet die Grundlage für eine veränderte räumliche Qualität.

Insgesamt sind in einer Serie vier Lithografien in der Auseinandersetzung mit poetischen Texten entstanden. In diesem Falle war es das Gedicht 'Touch' von Octavio Paz. Darin kommt das Verhältnis zwischen zwei Menschen, das Erkennen des Körpers des anderen über die Möglichkeiten des eigenen Körpers zur Sprache. Anstelle der Landschaft im vorigen Beispiel wird hier ein Text zum Ausgangspunkt für eine Zeichnung.

Herstellung / Experimentaufbau

Der Text des Gedichtes ist Anlass zum Zeichnen. Die Informationen, Stimmungen etc. werden in Bewegungen meiner Hand mit dem Stift übersetzt. Der Duktus entsteht aus einer tanzenden Bewegung des Stiftes auf der Zeichenfläche. Die Zeichnung bekommt in Verbindung mit dem Gedicht eine weitere Dimension der inhaltlichen Assoziation, die sich in der Zeichnung manifestiert.

Ausführung

Die Lithografie baut in ihrer Struktur auf dem ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ (Skizze in vorherigen Kapitel 3.1.1.A), sowie weiteren verbindenden Linien auf. Die Wiederholung der Bewegungen der Hand entwickelt einen Kanon ähnlicher Formen. Jeweils die erste Figur wird von der darauf folgenden überlagert und dadurch verändert. In der Ausführung wird die Zeichnung durch eine hohe Dynamik bestimmt. Der stark ölhaltige Stift gleitet ungehindert über den glatten Lithografiestein und erzeugt die Rundungen. Die Formen in den Zeichnungen mit Bleistift auf Papier waren stark von Richtungswechseln bestimmt und erzeugten Eckpunkte, da das Material einen ganz anderen Widerstand in der Ausführung provozierte.

Ergebnis

In der Überlagerungen vieler ähnlicher Formen tut sich eine Räumlichkeit auf, die sich im Detail kaum nachvollziehen lässt. Die Volumen scheinen gleichzeitig untereinander mit vielen anderen Volumenformen in Relation zu stehen. Sie sind jeweils ohne die nächste Form nicht denkbar, mit einander verwoben, nicht von einander zu trennen oder auf eine Ausgangsform zurückzuführen. Die einzelne Figur löst sich auf im Netz, findet sich dort wieder zusammen zu Figuren, die die äußere Form der gesamten Zeichnung bilden. Durch die Offenheit der Struktur vernetzt sich diese mit der umgebenden Fläche.

Fazit / Überleitung

In dieser zeichnerischen Arbeit zeigt sich eine Idee für Räume in einer dreidimensionalen Struktur. Diese erscheint komplex und sieht eine offene, mehrdimensionale Verbindung zwischen den Räumen vor. Die Übergänge an den äußeren Rändern wechseln zwischen definierten Grenzen und offenen Zonen. Die Zeichnung entwickelt Raum und Form im Inneren, das ihr Abbild nach außen projiziert und ablesbar macht.

Diese Arbeit leitet eine Reihe von Zeichnungen und vor allem großformatigen Bildern ein, die sich mit dem räumlich komplexen System auseinander setzen. Es entsteht ein Geflecht aus sich überlagernden Räumen, in denen jeder Raum durch das Verhältnis zu mehreren anderen Räumen gekennzeichnet ist und so als ein fließender Raum beschrieben werden kann, der viele Verbindungen in möglichst viele Richtungen aufzeigt. In Kap. 4.1.1. wird das Bild Blau 1 als ein Beispiel das auf dieser räumlichen Komplexität aufbaut analysiert.

3.1.2. Zeichnungen in Farbe

Cranbrook Garden I

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Cranbrook Garden I‘ entstand einige Monate nach den schwarz-weißen Skizzen des englischen Landschaftsgarten in Cranbrook. Der Aufbau des Bildes folgt der Struktur dieser Skizzen, die aus den zwei gegenüberliegenden Baumgruppen und der Topografie im Raum dazwischen besteht. Das Format der Sperrholzplatte ist 50 auf 50 Zentimeter. Zusätzlich zu den schwarzen Linien werden Ölfarben, in Form von ‚oilbars‘¹⁰⁰, eingesetzt.

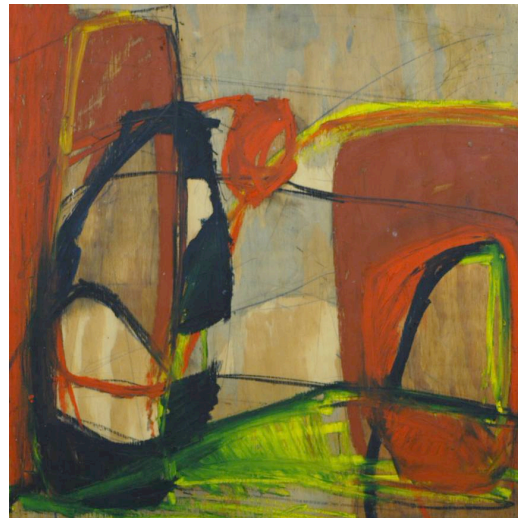


Abb. 19. Cranbrook Garden I, 1996, Öl auf Sperrholz, 50 x 50 cm

Absicht / Ziel

Das Bild entstand innerhalb der Reihe von Wiederholungen der Zeichnungen der landschaftlichen Situation, sowie der Wiederholung der daraus abgeleiteten Struktur und den Formen und des bereits im vorangegangenen Experiment eingesetzten Gerüsts. Während die schwarz-weiß Skizzen (Kap. 3.1.1.) vor Ort im Park entstanden, habe ich diese Bilder im Atelier angefertigt. Der erste Schritt in Richtung Farbe war die Kolorierung einer schwarz-weißen Bleistiftskizze mit verdünnten, lasierenden Farben. Die Wahl der Farben erfolgte in Anlehnung an die beeindruckende Verfärbung des Laubes während des Indian Summers in Nordamerika.

100 Oilbars sind in Stangenform gepresste Ölfarbe mit einem Durchmesser von einem oder zwei Zentimetern, die ähnlich einer weichen Ölkreide als Linie aufgetragen werden können. Mit einem Medium wie z.B. Öl kann die farbige Linie auf der Malfläche verstrichen werden.

Die Kolorierung der Zeichnung veränderte sehr stark die Stimmung, doch der Gesamtausdruck der kolorierten Zeichnung wurde eher abgeschwächt als gestärkt. Zudem schien mir der Eingriff der farbigen Lasur in die Struktur des Bildes als nicht deutlich genug. Die Verwendung anderer Zeichenmaterialien sollte in dieser Hinsicht eine Verbesserung der Arbeiten nach ‚Cranbrook Garden I‘ motivieren.

Herstellung / Experimentaufbau

Die farbige Komposition ist auf eine Sperrholzplatte von 50 auf 50 Zentimetern gezeichnet. Fette Ölfarbe wurde eingesetzt, deren dicke Linie mit den Oilbars gezogen wurde. Teilweise verdichten sie sich durch eine Schraffur zu opaken, farbigen Flächen. Auf den darunter liegenden Zeichenebenen lassen sich Vorzeichnungen mit Bleistift erahnen, sowie Bereiche, in denen die Sperrholzplatte gar nicht oder nur mit einer Lasur aus verdünnter Tinte behandelt wurde. In diesen Bereichen wird das Material des Bildgrundes in die Komposition mit einbezogen, da die Maserung des Holzes als durchgängige Struktur wahrnehmbar wird.

Ausführung

In den Bleistiftzeichnungen könnte man der Linie das Ertasten und das Suchen von Form und Raum ansehen. Im Oszillieren zwischen der ‚Unsicherheit‘ und der Eindeutigkeit der Form erhält sie ihre visuelle Qualität. Die Ausführung der Linie in Öl bewirkt einen ganz anderen Charakter. Die Linie erhält einen bestimmten Ausdruck, deren Formen fester oder weniger flexibel erscheinen.

Ergebnis

Das Bild wird aufgebaut aus einer Mischung aus gezeichneter Linie und farbig angelegten Flächen, in der die räumliche Mehrdeutigkeit der Linien erhalten bleibt. Linie und Fläche gehen ineinander über und bedingen sich gegenseitig. Der Farbauftrag definiert zusätzlich die Formen in dem Sinne, dass aus den schwebenden Gesten der Linien, den leeren Volumen, materialhaltige, körperartige Figuren entstehen. Anstatt der Durchsichtigkeit der Figuren in der Zeichnung, wird hier der räumliche Eindruck durch die Staffelung und durch die Überlagerung opaker Elemente aufgebaut. Die Transparenz und damit die Leichtigkeit im Bild soll durch die Öffnungen in den Flächen erhalten bleiben.

Probleme

Das Bild ‚Cranbrook Garden I‘ erscheint in seiner Komposition durch die prägnanten Formen sehr kräftig, doch die vielschichtige, räumliche Entwicklung wirkt eingeschränkter als in der vorangegangenen Zeichnung und weniger mehrdeutig als im Schema des Gerüsts. Der perspektivischen Staffelung in die Tiefe des Bildes fehlt die Verkleinerung der Objekte.

Fazit / Überleitung

Gerade in dieser Kritik werden die veränderten Qualitäten gegenüber der Zeichnung mit den hier verwendeten Mitteln der Farbe deutlich. Farbe wird vornehmlich mit dem Stift als fette Linie aufgetragen. Flächen entstehen durch die dichte Schraffur. In der lasierenden Malweise

einiger Bereiche deuten sich aber auch andere Qualitäten der Farbe an. Diese werden in einem zweiten Bild, das auf gleichem Format das gleiche Motiv wiederholt, aufgegriffen.

Cranbrook Garden II

Absicht / Ziel

Bei der Arbeit, ‚Cranbrook Garden II‘ ging es um einen anderen Einsatz der Farbe als in dem Bild Cranbrook Garden I. Anstelle farbiger Linien sollten farbige Flächen entstehen und statt der Öffnungen zwischen den Linien, sollte die Transparenz der Farbe der weiterhin angestrebten Mehrdeutigkeit der schwarzweißen Skizzen entsprechen.

Die Bleistiftlinie war als Grundlage für den Bildaufbau vorhanden und blieb sichtbar. Die Farbe wurde ebenfalls, wie in ‚Cranbrook Garden I‘, mit Oilbars aufgetragen, doch anschließend mit Pinsel und Öl verstrichen. So entstehen halbtransparente Flächen im Kontrast mit dunkleren, opaken Bereichen an den Rändern der Formen. Die Farbe wird nicht geschichtet. Jeder mit einer Kontur definierten Fläche wird eine Farbe zugewiesen. Eine Mischung der Farben findet nur sehr bedingt an den Übergängen der verschiedenen Farbbereiche statt.

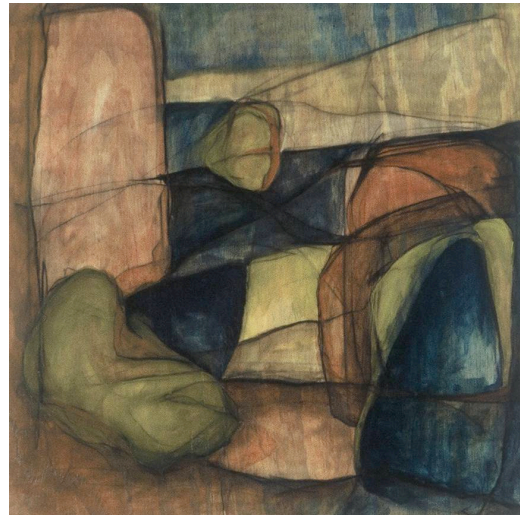


Abb. 20. Cranbrook Garden II, 1996, Öl auf Sperrholz, 50 x 50 cm

Ergebnis

Im Ergebnis entsteht ein Bild, das im Vergleich mit seinem Vorgänger eine größere räumliche Dimension aufweist. Die Staffelung der Formen wird verstärkt durch die durchscheinenden Farben. Sie öffnen einen Raum innerhalb einer jeden Farbfläche, der in die Tiefe des Malgrundes zu führen scheint. Diese ist die Entsprechung für den Raum, der bereits durch die umgebenden Linien aufgespannt wird. Die Farbe kann als eine Kolorierung der in der Zeichnung angelegten Räumlichkeit angesehen werden.

Fazit / Überleitung

In den zwei Bildern werden durch die Veränderung der Mittel ganz unterschiedliche Wirkungen erzeugt. Das Potential zur Raumbildung in der Farbe deutet sich an, wenn auch die Herstellung beider Bilder eine stark grafische Ausrichtung hat. Die Farben bestimmen die Stimmung im Bild, doch die malerischen Mittel folgen der Linienführung.

Blau 1

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Blau 1‘ hat eine Größe von 260 auf 120 Zentimetern. Der circa zwölf Zentimeter starke Spannrahmen der Leinwand lässt das Bild erhaben vor der Wand hervortreten. Auf dem horizontalen Format entwickelt sich ein komplexes Netz aus ebenfalls horizontal ausgerichteten Linien und Farbflächen. Diese sind transparent und lassen den Blick in tiefere Schichten des Bildes zu. Die Auswahl der Farben reduziert sich auf Echtgelb und Preußischblau, deren Mischöne und die Aufhellung durch Weiß.



Abb. 21. Blau 1, 1998, Öl auf Leinwand, 120 x 260 cm

Absicht / Ziel

In der Folge des Bildes ‚Cranbrook Garden II‘ entstanden eine Reihe von Bildern, in denen die transparente Schichtung der Farben eingesetzt wurde. Die Vorgehensweise wurde verfeinert und Bild für Bild weiter entwickelt. Die Regeln für das Zusammenspiel von Farbe und Linie wurden eindeutiger definiert. Linien und lasierende Farbflächen werden zu Elementen innerhalb eines bestimmten Ablaufs, in dem auf dem Malgrund Räume entstehen.

Herstellung / Experimentaufbau

Den Anfang des Malprozesses bildet eine Linienskizze, die auf die weiße Leinwand gesetzt wird. Sie ist das Grundgerüst für die ersten Farbflächen, die sich an Form und Ausdehnung der Linien orientieren. Schicht für Schicht wird dann die lasierende, durchscheinende Farbe auf die trockene Schicht aufgetragen. Die Linien der ersten Skizze werden sukzessive übermalt. Neue

Linienführungen auf den noch folgenden Schichten der Komposition werden aus den Farbflächen heraus entwickelt. Die Linien sind als farbige Linien bzw. als Kontrastkanten zwischen Farbflächen mit dem Pinsel ausgeführt.

Ausführung

Die Vorgehensweise in diesen Bildern ist relativ streng. Die Regeln des Farbauftrages sind in den ersten, untersten Schichten an die Linienführung der ersten Skizze gebunden. In den weiteren Schichten wird diese Struktur durch die Farben überlagert, die ähnliche Mittel wie die Zeichnung verwenden. Die von der Zeichnung vorgegebenen formalen Strukturen werden in der Farbe weitergeführt und durch sie bestätigt. Das Schichten von Linien und Farbe erinnert an die gestalterischen Prinzipien einer architektonischen Fügung der Elemente auch in einem konstruktiven Sinne (Kap. 3.1.). Die Farbmaterie wird ähnlich einem Baumaterial zu einer räumlichen Konstruktion addiert.

Ergebnis

Das Ergebnis der vielfachen Überlagerung der Farbschichten bringt eine komplexe räumliche Struktur hervor. Es entsteht der Eindruck eines Schwebens. Fließende Formen und fließende Raumzusammenhänge ergänzen sich zu einem Kontinuum, das aus der Farbe und der Form der Linie erwachsen ist. Etwaige Assoziationen zu der blaugrünen Farbgebung, ergänzen diesen Ausdruck des Bildes.

Probleme

Die Ausführung folgt in einer Perfektion, in der Ausbrüche aus den Regeln nicht erlaubt scheinen, um das Bild zu erstellen. Deutlich wird, dass die entstehenden Strukturen eine starke formale Prägung haben und reproduzierbar erscheinen.

Fazit / Überleitung

Die Bildgröße bedingt, dass die gestische Linie der Hand auf dem kleinen Format der Zeichnung, nun zu einer vom gesamten Körper generierten Linie wird. Der Bildraum scheint sich über die Grenzen des Bildrandes hinweg zu erweitern, da das Netz der Linienführung nicht in jedem Falle die Begrenzung des Malgrundes akzeptiert. Endlose Raumzusammenhänge ohne Maßstab werden suggeriert, in denen sich Innen- und Außenräume miteinander verweben.

Die Räume auf dem Bild ‚Blau 1‘ entstehen in einer Mischung aus Zeichnung und Malerei. Die Linien stellen durch Überlagerung Raumfolgen her. Die Farben bauen mit ihrer durchscheinenden Qualität Schichten auf, die mit der Überlagerung der Linienstruktur korrespondieren. So entsteht in diesem Bild eine starke Bindung zwischen Linienführung und Farbe. Im Prozess der Herstellung überlagern die Farbflächen aber auch die zeichnerische Grafik und definieren eigene Bereiche. Farbige statt schwarzer Linien auf weißen Grund, legen die Begrenzung der Bereiche ihrer eigenen Farbe fest. Linie und Fläche gehen in diesen Fällen ineinander über, bilden eine Einheit, anstatt als additive Elemente wahrgenommen zu werden.

Die Farbe ist nicht Hinterlegung der Zeichnung, sondern erhält eigenständige Möglichkeiten der Form- und Raumfindung. Gleichzeitig bleibt die farbige Linie grafisches Mittel und ist damit der repräsentativen Darstellung von Raum verpflichtet, während die Flächen die malerischen Qualitäten der Farbräume in Anspruch nehmen. Innerhalb dieser räumlichen Konstruktion werden die Farbräume gerade in den Bereichen deutlich, wo die perspektivische Konstruktion des Raumes unklarer wird. Dort wird die räumliche Wirkung der Farbräume stärker. Z.B. in der linken Bildmitte, wo die helleren, gelben Bereiche zurückweichen im Kontrast zu der dunklen Umgebung, die im Vordergrund zu stehen scheint.

Die Zusammenführung der Prinzipien von Linie und farbigen Flächen mit denen der Farbräume führt zu Kompositionen fiktiver Raumkonstellationen und in komplexen räumlichen Zusammenhängen. Diese sind aus ihrer Entstehungsgeschichte heraus stark von den landschaftlichen Vorbildern geprägt, können aber auch als Entwürfe eines fiktiven Raumes gesehen werden.

Gelb - Grün

Was es ist / Was man sieht

Die Arbeit ‚Gelb Grün‘ ist als Skizze auf einer 70 mal 40 Zentimeter großen Gipskartonplatte entstanden. Die Zeichnung als Grundstruktur des Bildaufbaus orientiert sich im Aufbau an dem ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ (s. Kapitel 3.1.1.) und an deren Formensprache. Die Zeichnung ist reduziert auf jeweils zwei sich überlagernde Formen auf jeder Seite, welche sich in das Format des Malgrundes einpassen. Die Farbe ist dünn und durchscheinend verstrichen.

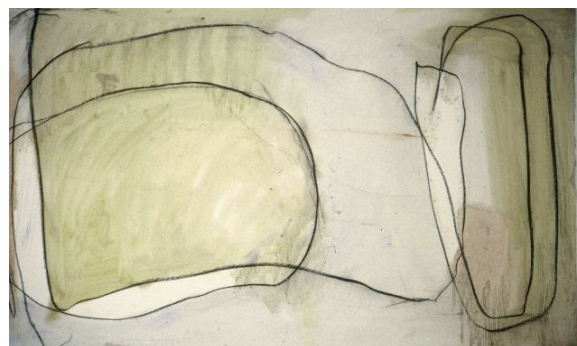


Abb. 22. Gelb Grün, 1997, Acryl auf Gipskarton, 40 x 70 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Die Trennung von Linien und Farbauftrag war das – zunächst simpel – erscheinende Ziel in dieser Arbeit. Die Linie entwickelt ihre Spannung aus der Überlagerung heraus und baut so die räumlichen Strukturen auf. Ähnlich reduziert wie die Anzahl der umkreisenden Linien ist auch

der Einsatz der Farbe. Sie ist in dünnen, hell lasierenden Farbtönen verwendet. Diese Zurückhaltung in den Mitteln entspricht der für mich zu diesem Zeitpunkt noch ungewohnten und neuen Vorgehensweise. Die Farbe tastet sich in die Fläche hinein, indem der Pinsel die Farbe frei oder sogar im Kontrast zu den vorhandenen Linien auf der Fläche verteilt. Die Argumente für die Ausdehnung begründen sich vorerst nur in der Masse an farbiger Flüssigkeit im Pinsel. Die Struktur des Pinselstriches bleibt sichtbar.

Ergebnis

Diese suchende Führung des Pinsels und auch der Linie bestimmt den Ausdruck des Bildes. In der Unsicherheit der Verwendung der Mittel versucht die Bewegung der Hand dennoch eine erkennbare Struktur zu erstellen. Farbe und Linie können in diesem Bild jeweils ihre eigenen Qualitäten entwickeln. Linie ist nicht Begrenzung der Farbe und die Farbe ist nicht die Vorgabe für die Form der Linie. Das aufgebrochene Liniennetz verzahnt sich nur teilweise mit der Farbe, es scheint über oder in ihr zu stehen, so dass ein Eindruck von ungebundener Schwerelosigkeit entsteht.

Fazit / Überleitung

Die räumlichen Wirkungen in die Tiefe des Bildes bleiben gering. Die Linien bauen nur eine vage Plastizität auf und die nur zarten Kontraste der Farben sind kaum in der Lage farbräumliche Wirkungen aufzubauen. Dennoch steht die freie Verwendung der Farbe in direkter Relation zu ihrem Material und eröffnet andere Räume, als die an der Linie orientierten Strukturen. Die sich hier andeutende Autonomie der Farbe bekommt in weiteren Arbeiten zunehmend größere Bedeutung.

3.2. Linie und Objekt

Einleitung 3.2.

Wurde im vorherigen Abschnitt der Zusammenhang einer möglichen räumlichen Struktur in der Zeichnung und in der kolorierten Zeichnung gesucht, so geht es im folgenden darum, exemplarischen einen Zusammenhang zwischen der Zeichnung und der Entwicklung einer autarken Form nachzuvollziehen. Eingebettet in die komplexe, fließende räumliche Idee finden sich Formen, die sich als einzelne Elemente ausmachen lassen. Sie werden zeichnerisch freigestellt und erhalten eine Entsprechung in Farbe. Thematisiert wird dabei der Objektcharakter des Motivs, sein Zusammenhang mit dem Mal- bzw. Zeichengrund und die daraus resultierende Möglichkeit, die Figuren als freigestellte Bildobjekte im Raum zu platzieren.

Schwarz - Weiß 3/100

Was es ist / Was man sieht

Die drei Skizzen ‚Schwarz - Weiß 3/100‘ von 1999 in der Größe von 100 auf 70 Zentimetern, zeigen auf jedem Format eine ganz ähnliche Linienführung. Die Bewegung der Hand beschreibt ein aufrechtes Oval, das dreimal von einer ähnlichen Form überlagert wird. Die drei Formen benutzen dabei jeweils einen anderen Strich. Statt einer Linie aus Ölkreide wird eine Terpentin-Pigmentspur mit dem Pinsel gezogen. Sie startet an zwei Punkten mit Farbflecken, an denen der Pinsel aufsetzt und werden immer heller im Verlauf des Pinselstriches. Die Formen scheinen auf dem Blatt zu schweben. Sie sind nur durch den geringen Abstand zum Blattrand visuell fixiert, fast scheint es, als wollten sie über diesen Rahmen hinaustreten.

Absicht / Ziel

Die drei Zeichnungen ‚Schwarz Weiß 1-3‘ stammen aus der Serie der ‚100 Bilder‘ auf gleichem Papierformat, wie auch ‚Gelbe Linien‘ (Kap. 4.2.1.) Wurden die Arbeiten dort unter den Gesichtspunkten Material, Malgrund und Geschwindigkeit der Zeichnung betrachtet, rückt im Rahmen der folgenden Versuchsanordnung die Entwicklung der Zeichnung ins Zentrum. Die Ausgangsbedingungen sind dabei in beiden Serien gleich. Mit der Herstellung dieser 100 Skizzen konnte ich durch die Wiederholung zum einen die Linienführung und zum anderen die Verwendung bestimmter, für das Arbeiten auf Papier bestimmter Farbmaterialien ‚trainieren‘. Der Aspekt, der hier anhand dieser Zeichnungen diskutiert werden soll, ist der Zusammenhang von Linie und Form zur Ausbildung einer eindeutigen Figur, – als Überleitung zur Freistellung der Figur aus dem Bildgrund. In dieser Hinsicht sind die Zeichnungen vergleichbar mit den Bildern ‚Grün in Weiß – Weiß in Grün‘, die ich anschließend besprechen werde.

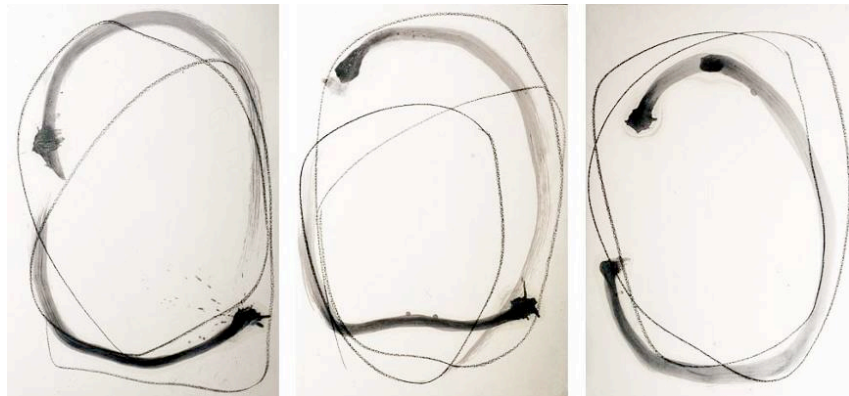


Abb. 23. Schwarz Weiß 1-3, 3/100 Bilder, 1999, Öl und Terpentin auf Papier, je 100 cm x 70 cm

Herstellung / Experimentaufbau

In beiden Arbeiten – der oben abgebildeten Serie wie den weiß-grünen unten – lag die Konzentration insbesondere darauf, nur jeweils eine Form auf jedem Blatt zu platzieren, anstatt ein komplexeres räumliches Geflecht zu zeichnen. Die Form steht dabei in Wechselwirkung mit den Rändern des Formates. Die Linien laufen auf die Ränder zu und ‚prallen‘ in einem Abstand sozusagen von ihnen ab. So entstehen ähnliche Größen für die Formen, deren Linien nicht über die Blattränder hinausreichen. Die zweite gezogene Linie reagiert dann auf den Blattrand und auf die vorhandene Linie, die dritte auf Blattrand und beide Linien. Die zwei unterschiedlichen Materialien spielen dabei ebenfalls eine Rolle in der Komposition des Linienverlaufes. Die Linie der Ölkreide hat eine größere Kontinuität, vielleicht eine höhere Präzision. Der Pinselstrich trägt durch Verlauf und Spritzer der Farbe stärker die Spur seiner eigenen Entstehung. Durch die Breite wird diese Pinselstrich-Linie gleichzeitig auch als eine Farbfläche gelesen.

Ausführung

In der Ausführung der Linie entsteht eine räumliche Wirkung. Je schwärzer die Linie und je stärker ihr Kontrast zum weißen Papier, desto deutlicher rückt sie in den Vordergrund. Die helleren Abschnitte, in denen die Linie grau wird, scheinen in den Bildhintergrund zurückzuweichen. Die Spannung der Linie lässt die Geschwindigkeit der Stiftführung ablesen. Straffer gespannte Bögen verraten einen schnelleren Strich, die wellenförmigen Bereiche verweisen auf eine langsamere Stichführung, die in den kleinen Bögen zu verhalten scheint.

Ergebnis

Das Ergebnis ist eine räumliche Figur, die in der Überlagerung der drei Ringe entsteht. Die unterschiedlichen Materialien der Linien erzeugen zwei Systeme, die spannungsvoll ineinander verflochten sind. Sie beschreiben eine ovale Form, die weniger der Geometrie, sondern deutlich der Bewegung der Hand verpflichtet ist. Das heißt auch, dass die Maße des Blattes vom

Zeichner eher erspürt als abgemessen werden, um die Position auf dem Format zu setzen. Die Figur tritt nicht über den Blattrand hinaus, erscheint als schwereloses Objekt und ‚schwebt‘ so in einem freien, unbegrenzten Raum. In der Begrenzung der dreidimensionalen Form zwischen den drei Ringen vervollständigt das Auge flächige oder gewölbte Segmente, die einerseits die Form eingrenzen, andererseits aber auch als Öffnungen der Form zur Umgebung gelesen werden können. Die schwebende Figur birgt einen dreidimensionalen Raum in sich und steht durch die Öffnungen in Relation mit dem umgebenden Raum.

Probleme

Die einzelnen Kompositionen erreichen zusätzlich zu der objekthaften Wirkung auf jedem einzelnen Blatt eine Qualität, die durch Anordnung als Serie in der Relation zu den benachbarten Zeichnungen entsteht. Der nach außen strebende Charakter und die Öffnungen suchen den Kontakt zu dem jeweiligen Nachbarn und unterstützen diesen Eindruck. Der visuelle Vergleich der drei Bilder einer Serie durch den Betrachter steigert die Arbeit in ihrer Wirkung. Er erkennt die ähnlichen und doch deutlich unterschiedenen Figuren, versucht die Parallelen, die Unterschiede und Hintergründe ihrer Genese zu sehen und zu verstehen.

Fazit / Überleitung

Der Objektcharakter der gezeichneten Formen, die Vernachlässigung des Bildhintergrundes sowie die Relation zu den benachbarten Figuren ermöglicht die Wahrnehmung der Motive zueinander, anstatt lediglich die Reihung von drei Rechteckformaten zusehen. Die Relation der gezeichneten Figuren zueinander im Raum ist visuell präsenter als die Relation der Blattränder. Der gedankliche Schritt zu einer noch schärferen Linie als die der präzisen Kreidelinie, zu einer Linie, die das Papier wörtlich durchschneidet, liegt nahe. Die Figur könnte frei gestellt werden und der gezeichnete, schwebende Raum würde sich mit dem Realraum des Kontextes verzahnen.

Grün in Weiß - Weiß in Grün

Was es ist / Was man sieht

Die drei Bilder ‚Grün in Weiß – Weiß in Grün‘ bilden eine dreiteilige Serie. Zwei Bilder zeigen grüne, objektartige Gebilde in weißer Umgebung, ein weiteres Bild einen weißen Raum in dunklem Kontext. Es ist ein Spiel mit einer positiv-negativ Situation, die das Verhältnis von Figur und Grund thematisiert. Die grünen Figurationen scheinen zu schweben, während sich eine vergleichbare Formkombination aufgrund der Farbgebung in die Malplatte hineinzubohren scheint.



Abb. 24. Grün in weiß / Weiß in Grün, 1999, Öl auf MDF, je 70 cm x 50 cm

Absicht / Ziel

Die drei Bilder entwickelten sich aus Bildern wie ‚Blau 1‘ (Kap. 3.1.). Statt der komplexen räumlichen Verstrickung habe ich in dieser Serie versucht, Figuren als einzelne, freigestellte Form zu definieren. Die Bewegung der Hand beschreibt wiederholt eine ähnliche Form, die jeweils ihre Vorgängerfigur überlagert. In dieser Reduktion wird das Augenmerk stärker auf die Schichtung der Farbe und auf den Umgang mit dem Material des Malgrundes aus ungründierten MDF-Platten gelegt.

Herstellung / Experimentaufbau

Die Platten als Malgrund sind ein offenporiges Material, in das die Farbe einsinkt. Die Wirkung der Farbe baut sich auf dem relativ dunklen Grund der Materialfarbe der Holzplatte langsam auf. Erst nach einigen Schichten kommt der Glanz in der Oberfläche zustande. Die Struktur der Faserplatte bleibt bis zuletzt sichtbar.

Ausführung

Die Linienführung in diesen Bildern ist reduziert. Im Vordergrund steht die Schichtung der farbigen Flächen, die das positiv-negativ Spiel aufbauen. Die gewählten Farbtöne in dieser Arbeit sind Echtgelb und Preußischblau ergänzt durch Weiß. Das Grün entsteht durch die Schichtung der transparenten Farbtöne.

Ergebnis

Das Ergebnis dieser Bilder entstand aus überschaubaren Bedingungen. Dennoch entstehen starke räumliche Wirkungen in den relativ geringen Kontrasten der Farbe, die vornehmlich dem Hell-Dunkel-Kontrast zuzuschreiben sind. Die räumliche Wirkung der Farbschichtung und damit der Farbräume wird gestützt durch die, in den schmalen Überlagerungsbereichen sichtbaren Abstufungen der einzelnen Schichten von hell nach dunkel.

Fazit / Überleitung

Die Arbeit ‚Grün in Weiß - Weiß in Grün‘ zeigt im Farbspektrum zwischen Gelb und Blau auf drei einzelnen Tafeln drei autarke Figuren. Die einzelnen Bildtafeln verfolgen Varianten einer positiv-negativ Anordnung, die in der Reihung der Serie nachvollziehbar werden. Die Linien

und deren Belegung mit Farben verschieben sich gegeneinander, so dass farbige Abstufungen aus der Schichtung der monochromen Flächen entstehen. Die einzelnen Figuren machen sich deutlich vom Grund los oder aber sinken in ihn hinein.

Die Wirkung dieser Arbeit, zusammen mit den konstruktiven Möglichkeiten des Malgrundes aus Holz leitet zu der nahe liegenden Möglichkeit über, die Figuren als Objekte auch wörtlich freizustellen: Format und Form der Malerei aus dem Malgrund herauszuschneiden und damit die Figuren aus dem starren Rahmen zu lösen.

Orange in Gelb Cutouts 1-6

Was es ist / Was man sieht

Wie leichte Wesen scheinen die sechs Formen im Raum zu schweben, doch die Platten aus Styrodur hängen an der Wand. ‚Orange in Gelb Cutouts 1-6‘ sind sechs Bilder, deren organische, gewundene Linienführung in die Form der Malplatte eingeht und organisch geformte Bildobjekte ausformt. Die Farbschichtung innerhalb des Bildes erinnert an dynamische Prozesse. Schicht für Schicht scheinen sich die Farben voneinander zu lösen, um in einem neuen benachbarten Bild ein Eigenleben zu führen. Auch die Räume zwischen den einzelnen Bildtafeln stehen in einer Relation zueinander, deren Zusammenspiel ein Gesamtbild entstehen lässt, in dem die Einzelteile in Bewegung zu sein scheinen.

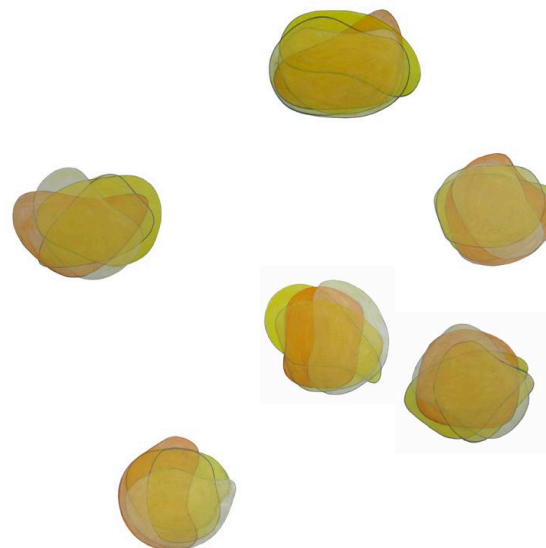


Abb. 25. Orange in Gelb Cutouts 1-6, 2000, Öl auf Styrodur, 6 Stück je ca. 50 cm Durchmesser

Absicht / Ziel

Ausgangspunkt für die Arbeit ist eine Linie mit Ölkreide, die autarke Figuren auf dem Zeichengrund beschreibt, wie sie in den Arbeiten ‚Grün in Weiß – Weiß in Grün‘ und Schwarz Weiß 3/100‘ (Kap. 3.2.) beschrieben sind.

Herstellung / Experimentaufbau

Die Zeichnung wurde auf Styrodurplatten ausgeführt, um ein Material für den Malgrund zu nutzen, das eine große eigene Steifheit besitzt und trotzdem einfach zu bearbeiten ist. Ähnlich den gezeichneten Linien, welche den Bildaufbau bestimmen, wird eine weitere, letzte Linie als Schnitt im Styrodur ausgeführt. Die äußersten Linien der Zeichnung bilden die Begrenzung, an der entlang die Figur ausgeschnitten wird, so dass die Platten ihre spezifische Form erhalten. Nach dem Ausschneiden werden die durchscheinenden Farbschichten aufgebracht. Ihre Ausdehnung orientiert sich an der Begrenzung durch die Linien der Zeichnung.

Ergebnis

Die einzelnen Tafeln sind Bild und Objekt auf der Wand zugleich. Durch die spezifische Form wird der umgebende Raum gleichfalls in die Komposition einbezogen und die Wand wird zum Figurgrund. Das Bild ist nicht mehr Fenster mit dem Blick in eine Farbraumillusion, sondern es agiert gleichzeitig als Form im Realraum. Die Bildobjekte erhalten eine weitere Qualität durch die Beziehung zu den anderen Objekten und bestimmen Proportionen zwischen sich. Ein Netz von Punkten, an denen die Objekte positioniert sind, spannt sich vor der Wand auf und verbindet sich mit dem illusionistischen Raum innerhalb der kolorierten Zeichnung. Farbraum und Zeichnung werden so im Realraum miteinander verzahnt.

Probleme

Farbe spielt in dieser Arbeit eine große Rolle, doch entstehen die Bildobjekte aus der Zeichnung heraus. Die Linie bestimmt die Form und Ausdehnung der Farbschichten, sowie auch die Formen der Figuren. Farbräume entstehen im Nachgang durch das Einfärben jeweils einer grafischen Figur und deren Überlagerungen.

Fazit / Überleitung

Die nur bedingte Verwendung von Farbe im Prozess der Genese der Objekte leitet über zu einem Experiment, in dem auf die Farbe noch weiter verzichtet wird und die Möglichkeiten der Zeichnung intensiver genutzt werden.

3.3. Proportionen

Einleitung 3.3.

Die verschiedenen Zeichnungen der Landschaft sowie das ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ (Kap. 3.1.1.) wurden bisher betrachtet in den Bedingungen ihrer Entstehung zwischen Material und der Relation zu den Bewegungen des Körpers, die in Gesten resultieren. Anhand des auf eine Skizze reduzierten Grundaufbaus der Bilder lässt sich das Verhältnis der Proportionen im Bildaufbau analysieren. Die Parallelität zu den Maßen der klassischen Proportionen sind frappierend. Sehgewohnheiten und Idealformen aus unserer kulturellen Entwicklung sind dem eigenen Körper eingeschrieben. Die Subjektivität oder ein intuitives Vorgehen wird damit zu einem vorbestimmten, nicht rein individuellen Instrumentarium. Sein Einsatz hat damit eine Begründung, die nicht mehr nur als Verwendung des Zufalls beschrieben werden kann. In diesem Abschnitt wird dementsprechend die Zeichnung als Grundgerüst für Raum bildende Zeichnungen und als System von Proportionen betrachtet. Die Verwendung des Maßsystems wird am Beispiel von Zeichnung und Malerei aufgezeigt, in denen es Grundlage für die Entwicklung räumlicher Strukturen ist.

3.3.1. Zeichnung und Proportion

In Kapitel 3.1.1. habe ich Zeichnungen beschrieben, die sich an der Skizze einer landschaftlichen Situation orientieren. Über die Reduktion und Wiederholung von Formen und Aufbau in vielen darauf folgenden Zeichnungen sind einander ähnliche Figurationen, wie das ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ entstanden. Diese Skizzen, im Atelier, und nicht mehr vor Ort im Freien entstanden, lösen sich zunehmend von der Abbildung des Motivs durch den beschriebenen Prozess der ‚autonomen Zeichnens‘ und bilden schließlich nur mehr die Spur der Handbewegung. Diese gezeichneten Gesten bringen durch vielfache Repetition intuitive ‚Gesetzmäßigkeiten‘ hervor, die sich in der Eindeutigkeit der Linie und der Form deutlich machen. Es entwickelt sich so ein Repertoire an Figurationen in ähnlichen Proportionen. Aus diesem möchte ich zwei ‚Typen‘ herausstellen: Zum einen die ‚Einfache Figur‘ und das ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ (siehe Abbildung). Letzteres zeigt die Kombination von zwei sich gegenüberliegenden, einfachen Formen und entspricht damit dem vereinfachten Aufbau der Zeichnungen der Landschaft. Das ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ besteht aus zwei seitlichen Bereichen, zwischen denen sich ein Mittelteil aufspannt. Die seitlichen Pole sind verbunden

durch einige Querlinien und eine Basis, gebildet aus mehreren Linien an der Unterseite der Figur. Die kurze, horizontale Linie im Mittelbereich der Zeichnung könnte auch als Horizont gelesen werden.

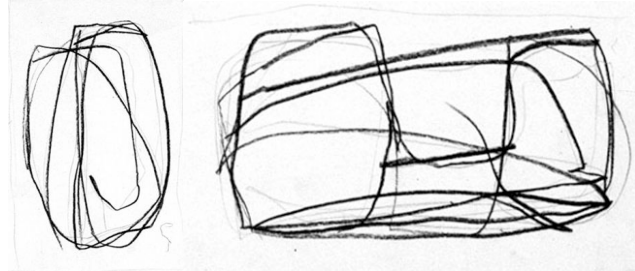


Abb. 26. links: ‚Einfache Figur‘ / rechts: ‚Gerüst aus zwei aus Figuren‘, Bleistift auf Papier, 1996

Aufgrund der Überlagerung der Linien ist ‚Gerüst aus zwei Figuren‘ als eine dreidimensionale Struktur lesbar. Die visuelle, räumliche Wirkung entsteht durch die Spannung der Linien zueinander, die von ihrer Lage, Ausrichtung, Abstand, Breite und Grauwert getragen wird. Trotz unterschiedlicher Form, Größe, Ausrichtung und Orientierung, besteht eine große Ähnlichkeit zwischen den Figuren. Die ‚Räume‘ bauen auf gleichen Maßverhältnissen oder gleichen Proportionen auf, die sich in den verschiedenen Skizzen wiederholt konkretisieren. Sie entstehen aus Linien, die zueinander bestimmte Verhältnisse ausbilden. Die Linien sind Grenzen zwischen Bereichen, die sich gegenseitig in Form, Ausmaß und Orientierung bedingen. Verändert sich eine Größe, wirkt sich dies auch auf die übrigen aus. Jede Form und jedes Maß bedingt sich durch die jeweils anderen im System. Das Auge und die Bewegung der Hand stellen diese Größenverhältnisse und Relationen als gezeichnete Gesten auf dem Papier her. Diese Proportionen sind ein Mittel, das den Ausdruck der Zeichnung bestimmt.

Die doppelte Figur als Gerüst (Gitterkorb) zeigt ein spannungsvolles, aber harmonisch ausgeglichenes Verhältnis der zwei Seiten zueinander. Beide Seiten definieren sich durch ihr Gegenüber und durch den Abstand zwischen sich. Bei genauerer Betrachtung der Proportionen des Gitterkorbes stellt sich heraus, dass sie mit dem Maßsystem der klassischen Regeln der Proportionen, den Regeln des Goldenen Schnittes übereinstimmen, ohne dass ich die Maßverhältnisse bewusst der Zeichnung zugrunde gelegt hätte.¹⁰¹

¹⁰¹ Eine für mein Selbstverständnis überraschende Feststellung, da Maßsysteme für mich vielleicht eine praktische Notwendigkeit erfüllten, aber keine gestalterische Grundlage sein sollten. Ich hatte diese bis dahin nicht benutzt und - so dachte ich - auch nicht verinnerlicht.

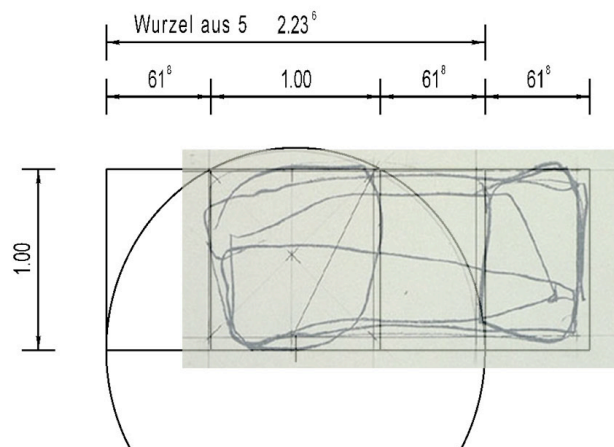


Abb. 27. Überlagerung Gerüst und Herleitung Goldener Schnitt

Die Abbildung zeigt das Verhältnis der Proportionen des ‚Gerüsts aus zwei Figuren‘ zu den Maßverhältnissen der klassischen Proportionslehre. Über die Handzeichnung sind die gemessenen Proportionen des Golden Schnittes gelegt. Die gewählte Herleitung geht aus vom Kreis, in dem neben dem Quadrat zwei stehende Rechtecke im Verhältnis der Kantenlängen von 1:0,62 entstehen. Die Höhe im Verhältnis zur Gesamtlänge der drei Flächen entspricht dem Verhältnis eins zu Wurzel aus fünf. Diese Proportionen lassen sich in den Maßen des Gitterkorbes wieder finden. Die horizontale Ausdehnung der linken Seite zusammen mit der des Mittelteils entsprechen im Verhältnis zur Höhe den Proportionen des ‚goldenen‘ Rechtecks. Diese Übereinstimmung zwischen Handzeichnung und der Geometrie der Proportionsregeln ist erstaunlich präzise.

Die Ergebnisse des ‚autonomen Zeichnens‘ finden damit eine Entsprechung in einem konventionellen Schema. ‚Konventionell‘ ist hier im ursprünglichen Sinne von Verbindlichkeiten gemeint, die nicht naturgesetzlich, sondern als gesellschaftlich-kulturelle Übereinkunft zu verstehen sind. Das Proportionssystem stellt eine geometrische Verbindung zwischen Größen und Bewegungen des menschlichen Körpers als ‚rational‘ bestimmbare Größen her. Wurde weiter oben die Zeichnung erläutert als eine Reaktion des Zeichners auf Material und Blattformat über die leibsinlichen Wahrnehmung des Körpers, so wird jetzt mit der Zeichnung darüber hinaus auch die Verbindung zu einem Proportionssystem hergestellt und damit zu einer rationalen, geometrischen Planbarkeit.

In der Arbeit „Die Kraft der Grenzen – Harmonische Proportionen in Natur, Kunst und Architektur“ von György Doczi¹⁰² werden Proportionssysteme in den Konstruktionen der Natur nachgewiesen. Angeführt wird hier der Aufbau von Pflanzen wie von Tieren, in denen vergleichbare Maßverhältnisse nachgewiesen werden, wie sie in dem System des ‚Goldenen Schnitts‘ definiert sind. Proportionsregeln und Maßsystem in der Architekturgeschichte beziehen sich in der traditionellen Verwendung in erster Linie auf die Ansicht der Architektur. Fassaden werden entsprechend konventionell festgelegter Proportionen entworfen, um eine allgemeingültige Schönheit, Harmonie und eine Verbindung mit den übermenschlichen Kräften darzustellen. Diese Proportionen sind berechenbar, doch sprechen sie das Proportions- und damit Schönheitsgefühl des Betrachters über die visuelle Wahrnehmung an und sind somit Regeln der Ästhetik. Le Corbusier erweitert die Anwendung eines Proportionssystems auch in Richtung auf Benutzbarkeit der gebauten Umwelt. Er entwickelt in den 1940er Jahren ein System, das anhand von Skizzen und in Zahlenreihen festgelegt wird. Die Maße haben ihren Ursprung in den Verhältnissen des ‚Golden Schnitts‘ und beziehen sich auf einen Menschen mit ‚idealen‘ Maßen. Damit ist in diesem Fall eine männliche Person mit einer Körpergröße von 1,84 Meter gemeint. Aus diesen beiden Parametern leitet Le Corbusier das Maßsystem seines ‚Modulors‘ ab. Er wird zur Grundlage für die Größe von Bauteilen, Brüstungs- und Raumhöhen bis hin zu Maßen der Möblierungen (z.B. Sitz- und Tischhöhen). Le Corbusier sieht in seinem ‚Modulor‘ eine Möglichkeit, künftig alle Proportionen festzulegen und die Maße am Bau zu regeln. Corbusier sieht in diesem Maßsystem eine Ordnung für die Architektur, die sich aus der praktischen Anwendung ableitet, aber auch eine Grundlage für alle Bereiche des Lebens darstellt. Die Notwendigkeit und der Glaube an die umfassenden Möglichkeiten des Modulor-Systems wird von Boesinger folgendermaßen beschrieben:

„Le Corbusier entspricht von einem dringenden Bedürfnis, denn die modernen Aufgaben der Serienherstellung, der Normierung, der Industrialisierung, können nicht gelöst werden ohne eine neue Skala der Maße. Der Modulor hat eine solche gebracht. So können theoretische Untersuchungen, deren Anwendungsgebiet vielleicht vorerst ganz alltäglich ist, bei richtiger und harmonischer Weiterentwicklung den richtigen Weg bei der Gestaltung des sozialen, wirtschaftlichen und geistigen Lebens finden helfen. Die Macht der Grundsätze ist groß, doch lassen sich diese nicht willkürlich aufstellen, sondern müssen das Ergebnis lang dauernder intensiver Forschung sein. Wenn die

¹⁰² Doczi, György: Die Kraft der Grenzen - Harmonische Proportionen in Natur, Kunst und Architektur, München: Trikont, 1981

Entwicklung von Unordnung bedroht ist, müssen Prinzipien aufgestellt werden, um die Ordnung herzustellen.“¹⁰³

Der ‚Modulor‘ besitzt praktischen Wert in der Herstellung von Architektur im Sinne von Standardisierung und Vorfertigung. Aber auch der Mensch wird dabei ‚standardisiert‘. Die Ganzheitlichkeit der persönlichen Körpererfahrungen wird reduziert auf die Maße eines kollektiven Idealkörpers, der noch dazu ein dezidiert männlicher Körper ist. Die individuelle, spürende Wahrnehmung von Form und Raum wird standardisiert und über die Umsetzung des Modulors in gebaute Umgebung letztlich auch zu kollektivem Wissen. Wie in Kapitel 2.3.1. deutlich wurde, wird diese Idealisierung bei Le Corbusier auch in einer Systematisierung der Farben und ihrer Stimmungen weitergeführt.

Für den Modulor (oder etwa die Entwurfslehre von Neufert¹⁰⁴) als Proportionssystem können auch in den Maßverhältnisse der Natur Entsprechungen gefunden werden. Das wiederkehrende Auftreten ähnlicher bis gleicher Maßverhältnisse macht deutlich, in welcher Kontinuität innerhalb der westlichen Kultur die Idealisierung von Form und Raum verankert ist. Damit sind auch unsere Bewegungen, die in eine Geste oder Zeichnung einmünden, sowie unser Harmoniegefühl konditioniert. Sie sind eine Entsprechung der persönlichen Körpermaße, aber ebenso ein Produkt der Prägung über die Wahrnehmung von Größenverhältnissen in der gebauten wie in der natürlichen Umwelt. Das intuitive Vorgehen, z.B. beim Zeichnen, ist damit auch als ein Reflex auf Gewohntes innerhalb einer kulturhistorischen Entwicklung bestimmt.

Die Verwendung des Maßsystems des Gitterkorbes resultierend aus meinen Skizzen, bedeutet also die Fortsetzung von tradierten, in der Geschichte der Architektur einstmals stark reglementierten Richtlinien für Proportionen. Durch die Herleitung aus der eigenen Handzeichnung wird dies System aber auch als ein persönliches begründet. Es ist als Instrument in meinem eigenen Entwurfsprozess auf eine selbstverständliche Weise, durch die Unmittelbarkeit der Zeichnung zu meinem Körper eingeführt. In meinen Arbeiten ist das System von Maßverhältnissen aber kein Instrument der Normung oder der Festlegung eines Ausdrucks, wie etwa der einer idealen Harmonie. Dies wird schon bei der Betrachtung des Gitterkorbes selber deutlich, denn die Proportionen sind nur ein Teil der Ausdrucksqualität der Zeichnung. Hinzu kommen die Linienqualität als Resultat des Zeichenmaterials, die Form und

103 Boesinger, W. / Girsberger, H: Le Corbusier 1910-1965, Zürich: 1986, S. 86

104 Eine vergleichbare Festlegung wie im Modulor von Le Corbusier erfolgt in der „Bauentwurfslehre“ von Ernst Neufert (erste Auflage von 1936), die ein umfassendes Werk der Normung von Bau- und Ausbauelementen wie auch der Möblierung erstellt. Diese folgert Neufert aus der Evidenz der Benutzbarkeit durch den Menschen, die wiederum in Relation zu einem Maßsystem steht, das auf die Körpergrößen Bezug nimmt. Dieses Standardwerk der Architekturlehre wird bis heute fortlaufend aktualisiert. Die letzte Ausgabe erschien 2006.

die Unschärfe durch die Wiederholung der Linien und besonders die räumliche Wirkung auf Grund der Überlagerung der Linien.

Die Maße des ‚Goldenen Schnitts‘ zusammen mit dem ‚Gerüst‘ dienen in weiteren Arbeiten als Grundlage für die Überlagerung von Flächen und für die Entwicklung von Formen. Sie sind eine praktische Hilfe, wenn die Herstellungsbedingungen, Größe oder das Material das direkte Verhältnis zwischen Körper und Arbeitsfläche oder Objekt nicht zulassen.

Der Ausdruck der Arbeiten wird jedoch durch die Umsetzung im Material bestimmt und durch die Art der Verwendung. Das System tritt in der vielfachen Überlagerung nicht eindeutig in Erscheinung sondern bleibt als eine inhärente Struktur, als ein Werkzeug, das den Entwurfsprozess leitet und prägt, spürbar. Es bindet die Arbeiten in unseren kulturhistorischen Kontext ein und stellt die Verbindung zur menschlichen Geste, zu Körper und Leib, her.

3.3.2. Anwendung der Proportion

Zeichnung und Transparenz

Was es ist / Was man sieht

Die unten abgebildete Bleistiftzeichnung auf Papier hat eine Größe von 70 auf 100 Zentimeter. Die Überlagerung der Linien variiert stark in der Dichte. Die Zeichnung lässt wenig Assoziationen zu. Sie erhält ihre Qualität aus dem grafischen Spiel der Linien, den Größenverhältnissen und der räumlichen Vernetzung.

Absicht / Ziel

Ansatz der Zeichnung war es, die Proportionen des doppelten Gitterkorbes anzuwenden. Die Überlagerung dieser Struktur in unterschiedlichen Größen, aber in gleichen Proportionen, in einem Muster, das Schwerpunkte, Zentren und Randbereiche ausweist, war das Ziel für diese Arbeit. Mit den Colorlayern ist sie insofern vergleichbar, da hier ebenfalls nach bestimmten Regeln verfahren wird und sich die Komposition aus bestimmten, während des Arbeitsprozesses getroffenen Entscheidungen ergibt.

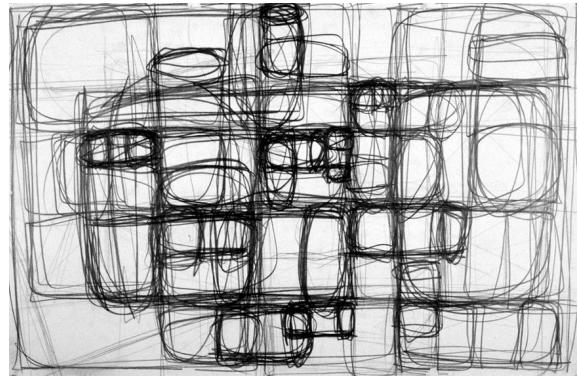


Abb. 28. Komposition Grundgerüst, Bleistift auf Papier, 70 x 100 cm, 1996

Herstellung / Experimentaufbau

Als vielfach wiederkehrendes Element wird der Gitterkorb passgenau in einem orthogonalen Muster aneinander und übereinander in unterschiedlichen Größen addiert. Die größte dieser Strukturen erstreckt sich über das gesamte Format des Blattes; keine geht jedoch über das Format hinaus.

Ausführung

In der Ausführung entsteht ein Feld aus ähnlichen Flächen, in dem Maßstabssprünge von sehr kleinen zu größeren Feldern entwickelt werden. Die Dichte der Linien, erzeugt durch die unterschiedlich starke Überlagerung der Linien, baut die Spannung im Bild auf.

Ergebnis

Der Bezug zu Form und Format des Zeichengrundes wird in der Ausdehnung und der Komposition sowie in der orthogonalen Position der Figuren deutlich. Die mehrfache Überlagerung der Linien legt nahe, die einzelnen Felder in mehreren Zusammenhängen gleichzeitig zu lesen. Das Auge sucht tastend Verbindungen herzustellen, die vielfältige Kombinationen der Flächenbezüge eröffnen. Diese Lesart lässt sich auch auf die dritte Dimension erweitern, so dass in dem dreidimensionalen Gewebe statt Flächen, Räume miteinander in Beziehung gesetzt sind. Die Zeichnung könnte als komplexe, räumliche Situation gelesen werden.

Fazit / Überleitung

Dies ist eine Lesart einer Zeichnung, die sich in dem Begriff ‚Transparency‘ von Colin Rowe und Robert Slutzky¹⁰⁵ wieder findet. Die Autoren verwenden den Begriff Transparenz nicht nur

¹⁰⁵ Rowe, Colin / Slutzky, Robert: Transparenz, Kommentar von Bernhard Hoesli, Einführung von Werner Oechslin (1968), Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1997, aus der Einleitung: „Die Arbeit über den Transparenzbegriff wurde von Colin Rowe, ausgebildet als Architekt, Schüler des Architekturhistorikers Rudolf Wittkower, und Robert Slutzky, Maler, Albers Schüler, im Frühling 1955 konzipiert. Beide waren damals an der Architekturschule der University of Texas in Austin; Robert Slutzky war verantwortlich für den Unterricht im Zeichnen und farbigen

im direkten Sinne für transparente Flächen oder Bauteile sondern auch, um die Gleichzeitigkeit verschiedener, räumlicher Zusammenhänge aufzuzeigen. Hierfür werden Beispiele aus der Malerei und aus der Architektur angeführt¹⁰⁶. Um diese Mehrdeutigkeit der räumlichen Dimension zu beschreiben, wird in dem Aufsatz von Rowe und Slutzky Gyorgy Kepes aus „The Language of Vision“ zitiert:

“Wenn man zwei oder mehrere Figuren sieht, die einander überschneiden, und jede den gemeinsamen Teil für sich selbst beansprucht, steht man vor einem Widerspruch der räumlichen Dimension. Um diesen Widerspruch aufzulösen, muss man die Anwesenheit einer neuen optischen Qualität annehmen. Die Figuren werden mit Durchsichtigkeit ausgestattet, das heißt, sie sind in der Lage, sich gegenseitig zu durchdringen, ohne sich optisch zu vernichten. Doch enthält Transparenz mehr als ein optisches Charakteristikum, sie impliziert eine umfassendere räumliche Ordnung. Transparenz bedeutet eine gleichzeitige Wahrnehmung von verschiedenen räumlichen Lagen. Der Raum dehnt sich nicht nur aus, sondern fluktuiert in kontinuierlicher Aktivität. Die Lage der transparenten Figuren hat einen zweideutigen Sinn, wenn man jede Figur bald als die nähere, bald als die entferntere ansieht.“¹⁰⁷

Rowe und Slutzky leiten diese Mehrfachdeutung räumlicher Situationen von Bildern ab, vornehmlich von kubistischen Arbeiten. Sie übertragen diese auf die Architektur und finden sie insbesondere im gebauten Werk von Le Corbusier wieder. In seinem Kommentar zu ‚Transparency‘ definiert der Übersetzer, Architekt und Kollege der Autoren, Bernhard Hoesli, den Begriff Transparenz folgendermaßen:

„Transparenz entsteht immer dort, wo es im Raume Stellen gibt, die zwei oder mehreren Bezugssystemen zugeordnet werden können.“¹⁰⁸

Hoesli weist diese gleichzeitige Erfahrbarkeit von zwei oder mehreren Raumzusammenhängen in verschiedenen Architekturanalysen nach und macht diese Mehrfachdeutungen lesbar. In seiner Arbeit in der Ausbildung von Architekten an der Hochschule, anfangs in Austin, Texas, und später an der ETH in Zürich, etabliert er den Raum im Sinne der ‚Transparenz‘ als Mittel im Entwurfsprozess.¹⁰⁹

Gestalten, Colin Rowe war Professor für architektonisches Entwerfen.“ (bis 1956 verfasst, erste, gekürzte Veröffentlichung 1964 in ‚Perspecta 8‘ The Yale Architectural Journal)

106 ebenda S. 23 ff

107 ebenda S. 60

108 ebenda S. 61

109 ebenda S. 82: „Beispiel einer Übung aus dem Architekturunterricht: Festlegen von Transparenzen in einem System von überlagerten, rechteckigen Flächen mit Hilfe einer Parallelenschar; sodann Übersetzung der als Grundrissprojektion interpretierten Zeichnung in ein System sich durchdringender, prismatischer Volumen.“

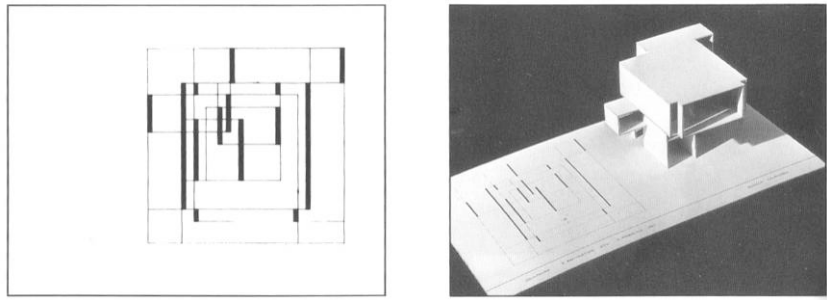


Abb. 29. Übung Architekturunterricht Hoesli, Transparenz

Ein Beispiel dafür zeigt eine Übung aus seinem Architekturunterricht. Hoesli interpretiert die Zeichnung als eine Grundrissprojektion und weist ihr in der dritten Dimension Höhen zu. Im weiteren Arbeitsschritt werden die Linien gleichgesetzt mit bestimmten Material- oder Wandqualitäten. Hoeslis Entwurfslehre will über dieses Herangehen den Blick für die Räume schärfen und erst in zweiter Linie für die Struktur, die diese Räume bilden. In seinen eigenen Entwürfen und den Übungen für Studierende geht er von zweidimensionalen Formen aus, die er in Räume übersetzt, um im Weiteren daraus architektonische Strukturen zu entwickeln. Raum ist damit nicht nur das Ergebnis der Überlegungen, sondern die Vorstellung vom Raum wird über das Werkzeug der Zeichnung zur Methode erhoben.

Farbe und Transparenz

Was es ist / Was man sieht

Ein Beispiel für die Verwendung des ‚Gerüsts aus zwei Figuren‘ (Kap.3.1.1. und 3.3.1.) ist das Bild ‚Rosa zwischen Blau und Magenta‘. Mit seinen Maßen von 120 auf 220 Zentimeter zählt es zu den größeren Formaten meiner Leinwandbilder. Das Bild baut seine Komposition aus der Schichtung von transparenten Farbflächen auf, die das räumliche Spiel entwickeln.

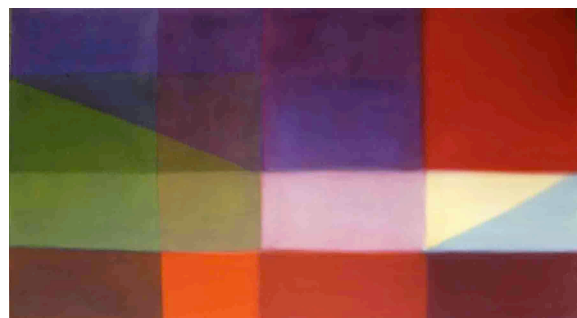


Abb. 30. Rosa zwischen Blau und Magenta, 2006, Öl auf Leinwand, 120 x 220 cm

Absicht / Ziel

Eine Grundlage dieser Malerei war die Verwendung der Größenverhältnisse des ‚Gerüsts‘. Die Komposition baut sich auf zwei gegenüberliegenden Einheiten auf, die in verschiedenen Positionen aber in gleichen Maßstäben verwendet werden. Statt der Linien als Umgrenzung der Bereiche mit proportionaler Größe sind es farbige Flächen, die in dieser Arbeit den Abmessungen entsprechen.

Herstellung / Experimentaufbau

Als erster Arbeitsschritt wird eine Linienskizze der Maße des Grundgerüsts auf die Leinwand gesetzt. Durch den Farbauftrag werden die Linien verdeckt. Farbflächen werden verschoben, überlagern sich mehrfach ohne Skalierung in einer durchgängigen Größe. Die Struktur wird jedoch rotiert und gespiegelt. Für jede Schicht des Farbauftrages wird eine neue Anordnung der Flächen mit gleichen Größenverhältnissen gefunden. Diese überlagern einander, bis eine gewisse Dichte in der Farbgebung erreicht ist.

Ausführung

In der Ausführung ergeben sich durch die Verschiebung der Struktur verschiedene große Flächen, die sich aber alle auf das Maßverhältnis und damit auf die gleichen Proportionen beziehen. Die Anordnung der Farbtöne bezieht sich in jeder Schicht auf andere Flächen, so dass unterschiedliche Flächenzusammenhänge entstehen, die auf Grund der Transparenz der Farben auch die tiefer gelegenen Schichten erkennen lassen. Daraus resultiert, dass eine Farbfläche aus der Überlagerung von Teilflächen anderer Bereiche entsteht. Damit ergeben sich eine Vielzahl von Möglichkeiten, die mehrdeutige Komposition zu lesen.

Fazit / Überleitung

Die farbräumlichen Erscheinungen in dem Bild sind eng an das Maßsystem der Proportionen gebunden. Es liegt als ein Regelwerk der Komposition zu Grunde und doch birgt die Verwendung der Proportion Möglichkeiten, um innerhalb der gesetzten Regel die Wahl der Farbe als Komposition zu erstellen, die letztlich einen größeren Freiheitsgrad aufweisen.

In dieser Arbeit ist das Proportionssystem als Gerüst der Malerei eindeutig ablesbar. In weiteren Skizzen, Bildern und Objekten verliert sich die Eindeutigkeit des Gerüsts zu Gunsten anderer Mittel und ist damit weniger vordergründig wahrnehmbar. Nichtsdestotrotz wird der Ausdruck auch dieser Arbeiten durch die Zugrunde liegenden Proportionen mit geprägt.

4. Bedeutung der Materie für das Bild

4.1. Bedeutung der Farbmaterie für das Bild

Einleitung 4.1.

Der Farbraum entsteht, wie bereits in Kapitel 1. dargestellt, vornehmlich aufgrund der Bedingungen der Farbtöne, ihrer Materialität und der Relationen zu einander. In direkter Verbindung mit dem Einsatz der Farbe steht dazu in meinen Bildern der Auftrag der Farbe aus der Bewegung der Hand. Im Folgenden zeige ich Zusammenhänge zwischen Farbmaterie, der Malweise und der farbräumlichen Wirkung auf. Insbesondere die Regeln der Schichtung der Farbe prägen Erscheinung und Ausdruck der Bilder. Zusammen mit den daraus resultierenden Räumen ist dies das zentrale Untersuchungsfeld meiner Malerei. Die Art des Einsatzes von Farbe verändert sich von einer Serie zur nächsten. Ich werde aufzeigen, wie sich mit dem Einsatz der Farbe auch die räumliche Wirkung im Bild entwickelt. Persönliche Themen oder Assoziationen leiten die Auswahl des Spektrums der Farbtöne.

Die nass auf trocken ausgeführte Schichtung der leicht glänzenden, durchscheinenden Schichten in einem bestimmten Farbton erzeugt z.B. eine ganz bestimmte Raumwirkung auf der Fläche. Der Eindruck des leichten, schwebenden und vielschichtigen Raums verändert sich bei der Mischung der Farbe auf der Leinwand oder wenn Farbe fett auf den Malgrund getropft wird. Diese unmittelbare Räumlichkeit wird mitgetragen durch den Bildaufbau, der ebenfalls aus der Verarbeitung der Farbe resultiert. Er orientiert sich einerseits an den Proportionen der Fläche und andererseits an den Linien, Flächen, Mustern und Strukturen in der Farbe selber. Bei dieser Art das Bild zu erstellen werden die Art und Weise des Malens im Zusammenhang mit der Qualität der Farbe entwickelt

4.1.1. Schichtung der Farbe

Blau 1

Was es ist / Was man sieht

Um den Zusammenhang zwischen Farbmaterie und Raumbildung genauer zu untersuchen, gehe ich hier noch einmal im Detail auf das Bild ‚Blau 1‘ ein, das bereits im Kapitel 3.1. vorgestellt wurde. Es steht mit seiner Konstruktion der Farbschichten als Beispiel für eine Reihe von

Bildern, die unter der gleichen Verwendung von Farbe entstanden sind. Dazu zählen auch die Bilderserien der Colorlayer, die in Kap. 1.1. erläutert wurden.



Abb. 31. Blau 1 - Detail, 1998, Öl auf Leinwand, 120 x 260 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Die verwendete Farbe ist in ihrer Materie ein Gemisch. Das Trägermedium, in das Pigmente oder konzentrierte Ölfarbe aus der Tube eingerieben oder eingerührt werden, besteht aus einer Rezeptur aus unterschiedlichen Anteilen von Öl und Klarlack sowie Terpentinöl. Das Mischungsverhältnis erlaubt es, die Viskosität zu kontrollieren, die für die Art des Auftrages mitverantwortlich ist. Die verwendete Konsistenz ist flüssig und kann daher gleichmäßig verstrichen werden. Ein Pinselduktus bleibt kaum sichtbar. Die Verwendung des Klarlacks bringt es mit sich, dass die aufgetragenen Farbschichten relativ schnell, d.h. über Nacht trocknen. Reine Ölfarbe bräuchte Tage, Wochen oder sogar Monate zum völligen Durchtrocknen. Die Verwendung ausgesuchter Öle ist notwendig, um die Nachgilbung zu kontrollieren, die z.B. bei hellen und weißen Farbtönen gering gehalten werden muss. Das Entscheidende dieser Mischung als Farbmaterie ist im Vergleich zu herkömmlichen Ölfarben die Transparenz. So kann ich statt Farben miteinander zu vermischen, eine Überlagerung von durchscheinenden Schichten anlegen. Die Farbtöne entstehen hierbei nicht durch die Mischung der Farbmaterie, also der Pigmente selber, sondern durch die Mischung in der Lichtreflexion. Das Licht wird auf den verschiedenen Ebenen der Farbschichten reflektiert. Die Mischung der wahrgenommenen Farbtöne erfolgt durch die Veränderung der Frequenz des Lichtes von Schicht zu Schicht. Dieses Verfahren nähert sich damit der in Kap. 2.2.1 beschriebenen, additiven Mischung an. Die transparenten Schichten verstärken die Unfassbarkeit der Oberfläche und unterstützen den schwebenden Charakter der Bilder. Dieser wird intensiviert durch den leichten Glanz der Oberfläche, der die Position derselben im Raum weiter im Bereich des Uneindeutigen hält.

Ausführung

Das Gerüst der Zeichnungen ist auch Ausgangspunkt des Bildes ‚Blau 1‘. Eine Skizze auf der Leinwand aus schwarzer Linie dient als grafische Struktur. Die Farbe wird in monochromen, durchscheinenden Schichten in das Liniengerüst eingefügt. Diese Schichten werden nass auf trocken, sukzessive übereinander gelegt und überlagern das grafische Gerüst der ersten Skizze. Im Bild ‚Blau 1‘ bleibt dieses grafische Gerüst sichtbar, in anderen Bildern verschwindet es durch die Übermalung. Ergänzt werden farbige Linien oder visuelle Kanten, die aus den Übergängen zwischen zwei unterschiedlich farbigen Flächen entstehen.

Ergebnis

Die Räumlichkeit im Bild ist eine Wirkung, die sich aus drei Bedingungen des Materials zusammensetzt. Zum einen wird durch die Überlagerung der Linien eine grafische, räumliche Struktur aufgebaut, die sich der Schichtung und damit perspektivischen Mitteln bedient. Als zweites wird eine farbräumliche Wirkung zwischen den verschiedenen Farben der Flächen erzeugt. Das Detailbild macht deutlich, dass selbst bei nur geringem Unterschied im Farbton bzw. im Kontrast, die eine Fläche vor die andere tritt, bzw. diese zweite zurückzuweichen scheint. Die dritte Räumlichkeit entsteht durch den beschriebenen Aufbau der Farbschichten als Lasur, die bedingt, dass Licht unterschiedlich tief in den Aufbau der Farben eindringt (Tiefenlicht). Die transparente Oberfläche des Bildes ist erkennbar. In der Feinstruktur des Bildes wird eine wörtliche, d.h. eine faktische Tiefe sichtbar und die Mischung der geschichteten Farbtöne spürbar. Der Betrachter ‚ahnt‘ z.B. das Gelb unter dem Blau durchscheinen, nimmt aber zugleich einen durch die Mischung erzeugten, grünen Farbton wahr. Dieses ‚Ahnens‘ der Schichtung wird unterstützt durch die Kanten der Farbflächen, an denen unter Umständen die Reihenfolge des Farbauftrages ablesbar ist.

Fazit / Überleitung

Die Schichtung der Farbmaterie birgt das Potential der Raumbildung und erzeugt die räumliche Wirkung dieser Bilder. Die Farbmaterie bedingt nicht nur das Ergebnis der Malerei, sondern wirkt auch auf die Bearbeitung selbst. Die daraus resultierenden Oberflächenqualitäten lösen ebenso Empfindungen aus wie der Ton der Farbe. Die Bedingungen resultierend aus der Bearbeitung des Materials innerhalb eines Werkes, werden Stringenzen genannt.¹¹⁰ Diese sind auch gebunden an eine bestimmte Anwendung, und eine Haltung des Malenden, die sich in den Prozess einschreibt und als ein Potential für die persönliche Ausprägung, im Sinne des ‚autonomen Zeichens‘ jetzt als ein ‚autonomes Malen‘, in der Genese vorhanden ist.

¹¹⁰ vergleiche Freitag-Schubert, Cornelia: Farbmateriale und Verfahren, Weimar: VDG, 1998, S. 161

Der definierte Herstellungsvorgang, das ‚Regelwerk‘ dieser Schichtbilder, ist stringent und könnte mit der Addition und Fügung architektonischer Teile in einem Bauablauf verglichen werden. Es kann im Rückschluss gefolgert werden, dass diese Regeln neben den Potentialen auch Beschränkungen in der Raumbildung mit sich bringen. Im Gegensatz zur Baustelle ist aber der Prozess auf der Leinwand gepaart mit einer dynamischen, gestischen Art zu zeichnen und zu malen, die eindeutig subjektive Qualitäten erkennen lässt. Der Aufbau des Bildes ist nicht geometrisch und nicht geplant, sondern entsteht im Laufe des Malprozesses von Schicht zu Schicht. Damit entwickelt sich auch die Farbgebung und mit ihr die Stimmung der Bilder. Dieser Gegensatz zwischen Regelwerk und intuitiven Entscheidungen prägt maßgeblich die Qualität der Malerei. Schließlich sind die eindeutigen Setzungen in der Materialanwendung Bedingung dafür, dass sich diese Räume auf der Leinwand in einer schnellen und freien Weise entwickeln können, da die Entscheidung innerhalb der Setzungen des Systems einfach ist.

Die Übergänge zwischen zwei Farbflächen sind, wie bereits erwähnt (Colorlayer Kap. 1.), besonders wichtig für die Wirkung der Bilder. Durch Überlagerung einzelner Schichten entstehen einerseits beabsichtigte, nicht passgenaue und oft sogar großflächige Überlagerungen von Flächen in der Reihenfolge des Farbauftrages. Andererseits sind es eher zufällige, kleine Ungenauigkeiten in der Herstellung durch den Pinsel, die auf die handwerkliche Herstellung verweisen. In beiden Fällen entstehen Bereiche oder feine Ränder, die den Aufbau der Schichtung, die Reihenfolge des Farbauftrages und damit die Mischung der Farbtöne ablesbar machen. In diesen Bereichen der Ränder und Übergänge wird deutlich, dass trotz des starken Prinzips der Herstellung der Duktus des Machens nicht eliminiert wird, sondern den Charakter des Bildes bestimmt. Dieser Duktus spielt in der Entstehung der folgenden Bilder noch eine entschiedenere Rolle.

4.1.2. Mischung der Farbe

Rostrot über Blau

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Rostrot über Blau‘ hat eine Größe von 250 auf 130 Zentimetern. Der Spannrahmen ist acht Zentimeter dick, so dass sich die Leinwand über einen Block zu spannen scheint, der sich stark von der Wand abhebt. Die Malerei arbeitet vornehmlich mit dem Farbräumen und ohne die Verwendung von Linien. Das Bild könnte an landschaftliche Motive erinnern, obwohl eindeutige Assoziationen einer Landschaft nicht lesbar sind. Lediglich die horizontale Ausrichtung der Mitte scheint einen Horizont anzudeuten. Weitere Assoziationen von Motiven

der Natur liegen durch die erdige Farbgebung nahe. Das Spektrum der Farbe umfasst zwar den gesamten Farbkreis, von Rot über Gelb zu Grün und Blau, doch schließen sich die Farben zu einer Verwandtschaft zusammen, in einem aus der Natur bekannten Farbklang, der sich in allen verwendeten Farben wieder finden lässt.

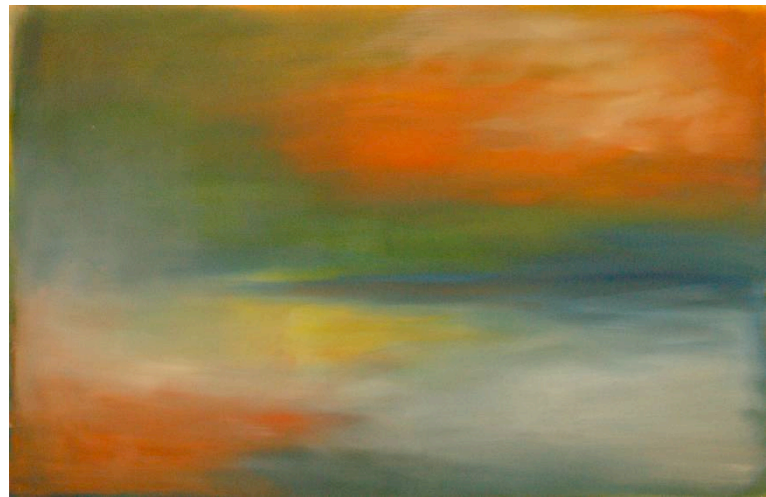


Abb. 32. Rostrot über Blau, 2002, Öl auf Leinwand, 130 x 250 cm

Absicht / Ziel

Die Überlegungen zur Sichtbarkeit der Bewegung der Hand als Geste auf der Leinwand und damit die Sichtbarkeit der Herstellung prägt die Entstehung des Bildes ‚Rostrot über Blau‘. Dies allerdings ganz anders als in den Bildern aus geschichteter Farbe. Die Regeln der Herstellung sind weniger offensichtlich eingesetzt.¹¹¹ Statt eine Herstellung in architektonisch gedachten Zusammenhängen zu verfolgen, die im ‚Bau‘ der Bilder münden, ist es offensichtlich, dass Farbe auch in weniger strengen Abläufen eingesetzt werden kann und damit eine andere, eigene Qualität entwickelt. Dieser Zusammenhang könnte auch als ein mehr ‚materialgerechter‘ Einsatz verstanden werden. Ein Ausdruck, der aus der Architektur geläufig ist. Der Farbauftrag erfolgt im Hin und Her beim Verstreichen - dem so genannten Vertreiben - der Farbe auf der Leinwand, was einen verfließenden oder auch geschlosseneren Duktus zur Folge hat. Dies erfolgt aus einer kürzeren Bewegung der Hand, weniger als Geste, die eine große Bewegung als Schwung der Linie mit Stift oder Pinsel nachzieht wie im Bild ‚Blau 1‘. Der

¹¹¹ Denn in dem Verfahren der Schichtung schien mir, wie angedeutet, neben den Potentialen der Raumbildung auch eine Beschränkung der Möglichkeiten vorzuliegen.

Malvorgang in diesem Bild ‚Rostrot über Blau‘ ist direkter an die Farbmaterie gebunden, dessen Konsistenz im Zentrum der Raumgenese steht.

Herstellung / Experimentaufbau

Das heißt in der konkreten Umsetzung des Vorgehens, dass sich die Ausdehnung einer Farbe auf der Leinwand aus dem Verstreichen heraus entwickelt. Die Grenzen sind dabei fließend. Eine bestimmte Form, eine Begrenzung durch eine Linie, ist nicht gesetzt. Ebenso muss nicht (immer) abgewartet werden, bis die Schicht getrocknet ist, bevor eine weitere Farbe ins Spiel kommen kann. Die Farbflächen gehen daher ineinander über, die Ränder der Überlagerung werden zu Flächen der Vermalung. Es ist eine Mischung der Farbmaterie nass in nass, bei der sich das ölhaltige Medium mit den gelösten Farbpigmenten auf der Leinwand mit dem angrenzenden Farbton vermischt. Das Medium und auch die Partikel der Farbe mischen sich zu einem neuen Farbton. Die entstehenden Übergänge und Nuancen tragen eine andere Qualität der Erscheinung mit sich. Sie sind wesentlich dichter. Die Mischung des Farbtones erfolgt hierbei also im Material selber (subtraktive Farbmischung), so dass die Reflektion des Lichtes auf einer Ebene stattfindet. Das Durchscheinen der darunter liegenden Farben bedingt zusätzlich den Farbton, doch ist diese Wirkung weniger stark.

Ausführung

In der Ausführung muss in der Orientierung am beschriebenen Malprozess auch der Bildaufbau organisiert werden. Statt der Begrenzung der Farbbereiche über die Linie oder durch gesetzte Regeln, wie bei den Serien der Colorlayer (Kap.1.1.), wird hier die Flächenaufteilung über einen vorab gesetzten, grundsätzlichen Bildaufbau in Gang gesetzt. In diesem Bild ‚Rostrot über Blau‘ ist eine horizontale Ausrichtung in der Bildmitte erkennbar. Sie setzt sich in einer horizontalen Staffelung der oberen und der unteren Bildhälften fort. Diese Struktur entwickelt sich aus dem Prozess heraus, der vornehmlich durch ein horizontales Vermalen der Farbmassen entsteht. Das Maß der Ausdehnung entwickelt sich aus der kompositorischen Spannung innerhalb der Farbfläche. Eine gewisse Ausdehnung der Fläche ist nötig, in Relation zu dem verwendeten Werkzeug, dem Pinsel, um einerseits die Farbe als eigenständigen Bereich zu etablieren und andererseits den Übergang zu den benachbarten anderen Farben herzustellen. Eine weitere Bedingung für die Struktur des Bildaufbaus ist der Bildrand. Der Pinsel und der Farbauftrag weichen mit Zunahme der Anzahl der Farbschichten vom Bildrand zurück. Der Rand macht so eine wichtige Aussage über den Entstehungsprozess.

Der Bildaufbau in ‚Rostrot über Blau‘ entsteht aus der Farbe heraus. Farbmaterie, Farbton und Ausdehnung der Farbe entwickeln Zusammenhänge, in denen die Farbräume durch das Malen entstehen oder durch das Übermalen wieder verschwinden bis hin zum fertigen Bild. Erst wenn sich ein Zustand der nötigen Farbdichte, einer Spannung in der Komposition von Flächen und

Farbräumen einstellt, und sich diese Zusammenhänge in einer erkennbaren Art zeigen, beende ich den Malprozess. Dieses Zeigen von Zusammenhängen wird von Cornelia Freitag-Schubert beschrieben als ein ‚Hineinsehen‘ oder die Bildung einer Form durch Wahrnehmung.¹¹² Das heißt der Malprozess ist abgeschlossen, wenn sich eine wahrnehmbare Organisation, gegebenenfalls eine Organisation von Form oder von Raum einstellt, die durchaus einen nicht gegenständlichen Charakter haben kann.

Dieser Prozess wurde von Freitag-Schubert, als eine allmähliche Entwicklung der Gedanken beim Malen bezeichnet.¹¹³ Dabei steht am Anfang nur eine vage Idee vom Bildaufbau und keine konkrete Raum- oder Formvorstellung, sondern eher eine erinnerte Erfahrung, ein Gefühl eines Zustands oder einer Situation. Die Arbeit im Material der Farbe ist dann ein sukzessives Freilegen von Erinnerungen, von Gefühltem oder Gewusstem, die ein anschauliches Äquivalent in dem Gemalten erkennen lassen und sich nach und nach zu einem Bild zusammenfügen. Wie hier beschrieben wurde, ist dabei das Material und die gewählte Maltechnik prägend für das entstehende Produkt. Motivation ist eine treibende Kraft hin auf das Unbekannte, das sich in der Kombination der Elemente im Rahmen der angewendeten Prozesse entwickeln kann. Das Material fungiert als Katalysator im Zusammenspiel mit der Wahrnehmung durch den Malenden in den verschiedenen Zwischenprodukten. In dem wechselseitigen Spiel zwischen Wahrnehmung und Malhandlung bestimmt hier insbesondere die Wirkung der Farbe als Material das weitere Vorgehen, die Richtung im Prozess der Entstehung. Dadurch tritt das subjektiv Relevante aus dem Uneindeutigen hervor. Die subjektive Rekonstruktionstätigkeit wird durch die Vieldeutigkeit der Angebote des Materials erhöht. Solche Konstruktionsprozesse sind gebunden an eine subjektive Erinnerung, die ausgehend von dem im Material Wahrgenommenen aktiviert wird. Gebunden sind sie wiederum an die Erinnerung der Pläne, die für die Herstellung des Bildes und an den Umgang mit dem Material geknüpft sind. Dabei spielt auch der Zufall eine Rolle, dessen Ergebnisse oder ‚Vorschläge‘ durch eine gezielte Auswahl durch den Malenden festgehalten, weiterentwickelt oder aber verworfen werden. Der Zufall wird teils von mir vorsätzlich einkalkuliert, um die Richtung im Fortschritt der Arbeit zu korrigieren, indem die Wiederholung der Technik durch die Einführung einer anderen Vorgehensweise gebrochen wird. Insbesondere dann, wenn das entstehende Bild keine Überraschung bietet, das Ergebnis neben den erinnerten ‚Details‘ keine Erweiterung oder

¹¹² Freitag-Schubert, Cornelia, a.a.O., S. 98

¹¹³ ebenda S. 122

Erneuerung hervorbringt, die über das bereits Gewusste oder Erinnerte bzw. über den Plan für das Bild hinausgeht.

Ergebnis

Die Räumlichkeit im Bild ‚Rostrot über Blau‘ ist ein Resultat aus der Kombination der zwei beschriebenen Farbmischungen. Bei der Arbeitsweise ‚nass in nass‘ mischt sich die Farbmaterie teils zu opaken Flächen, teils scheint, bei der Schichtung ‚nass auf trocken‘, ein Nebelschleier über den anderen Farben der tieferen Schichten zu schweben. Aus dieser Malweise entstehen unterschiedliche räumliche Wirkungen, die in der Farbe selber verwoben sind.

Probleme

Die räumliche Tiefenwirkung ist in diesem Bild nicht so stark ausgeprägt wie jene, die durch die Schichtung jeweils ‚trockener‘ Farbe in ‚Blau 1‘ entstand. Dies ist zum einen den weniger ausgeprägten Kontrasten zuzuschreiben, zum anderen den ‚sanften‘ Übergängen, die durch die Vermalung der Farben untereinander entstehen.

Fazit / Überleitung

Der Umgang mit der Farbmaterie bestimmt die räumliche Qualität in diesem Bild. Im Gegensatz zu den kolorierten Linienzeichnungen (z.B. in ‚Blau 1‘) entsteht eine spürbare Räumlichkeit, die zusätzlich zu dem Eindruck von Leichtigkeit durch weiche Raumkanten und -übergänge bestimmt ist. Es entstehen Erscheinungen, die dem Oszillieren zwischen Raum und Körper etwa von Dunst oder Nebel ähnlich sind. In der Malerei wird dies entsprechend als Sfumato bezeichnet, dessen Wirkung Gernot Böhme folgendermaßen beschreibt:

„Sfumato heißt Dunst oder Rauch, als Bezeichnung einer Malweise ist Sfumato eine Technik, durch die einem Bild oder Partien auf einem Bild durch – ggf. getönte – Lasuren eine gewisse Unbestimmtheit verliehen wird: Die Konturen verschwimmen leicht, die Kontraste werden gedämpft, dem Bild wird eine Tiefe verliehen, jedenfalls eine Tiefe für die Fantasie, die ihr Spiel in der Unbestimmtheit entfalten kann und den Betrachter in ein ahnendes Schauen versetzt.“¹¹⁴

4.1.3. Pastose Farbe

Schwarz auf Rostrot

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Schwarz auf Rostrot‘ ist ein Beispiel für die Erweiterung des Repertoires in der Verwendung der Farbmaterie. Das Bild zeigt eine dramatische Komposition, in der Orangerot

114 Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink, 2006, S. 65

und Rostrot mit Bereichen schwarzer Farbe in hartem Kontrast stehen. Nicht nur die Farbtöne bewirken diese Dramatik, sie wird ebenso erzeugt durch die Art des Farbauftrages, der eine Vielzahl an Variationen aufweist. Mit den Maßen von 200 auf 150 Zentimetern ist das Bild als Malerei auf Papiergrund relativ groß. Die Farbe überzieht das Bild zum großen Teil mit einer dichten, glänzenden Haut. In Verbindung mit den Farbtönen gleicht das Papier einem schweren, polierten Leder. In anderen Bereichen ist die Textur des Papiers unmittelbar sichtbar, in das nur ein dünner Farbauftrag eingesunken ist. Der Ausdruck der Farben und des gesamten Bildes wird davon mitgetragen, wie Farbmaterie und Qualität des Trägermaterials miteinander reagieren.

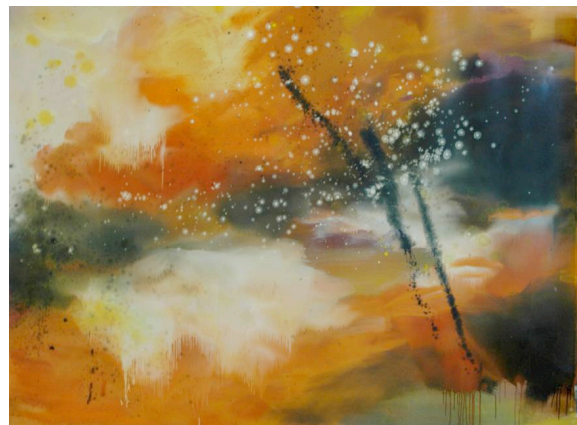


Abb. 33. Schwarz auf Rostrot, 2004, Öl auf Papier, 150 x 200 cm

Absicht / Ziel

In der Absicht, die weiteren Möglichkeiten der Farbmaterie zu untersuchen, war es notwendig, nicht nur die Art des Auftrages zu hinterfragen, sondern auch die Farbmaterie selber. Das Massenverhältnis von Pigment zu Trägermedium bestimmt die Konsistenz der Farbe. Durch die Anreicherung mit Pigmenten wird aus dem dünnflüssigen Öl-Lack-Gemisch eine fette, pastose Farbe. Der verstärkte Einsatz von Farbe aus der Tube ergibt eine ähnliche Veränderung der Konsistenz. Die pastose Farbe bringt einen veränderten Auftrag mit sich, in dem die Führung des Pinsels sichtbar bleibt. Der Duktus bestimmt die Ausrichtungen von Flächen in dem Bild, gleichermaßen wie im Aufbau des Bildes im vorangegangenen Experiment ‚Rostrot über Blau‘ gezeigt wurde. Die Veränderung der Farbkonsistenz in die gegensätzliche Richtung, der Verdünnung des Mediums, wurde vom Trägermaterial dem Papier geradezu eingefordert. Die ersten, untersten Farbschichten sinken tief in die offen poröse Oberfläche ein. Je dünner hierfür das Malmittel der Farbpigmente ist, desto einfacher lässt es sich verteilen und desto sparsamer lässt sich das Material verwenden, um Schicht für Schicht die Farbe aufzubauen. Eine weitere Möglichkeit mit der dünnflüssigen Farbe zu verfahren, ist das Gießen und Spritzen der Farbe.

Trifft sie auf einen noch nassen Untergrund, entstehen besondere Reaktionen in Form von Punkten, in denen sich die Farbtöne in unterschiedlicher Art und Weise und in verschieden großer Ausdehnung vermischen. Beim Spritzen der Farbe wird der Einfluss des Zufalls augenscheinlich, der sich mit den bewussten Bedingungen (Techniken) des Herstellungsprozesses vereint.

Herstellung / Experimentaufbau

Die Herstellung dieser Serie großer Papierbilder erfolgte, statt wie bei den anderen Papierbildern auf dem Tisch, in einer vertikalen Arbeitsanordnung. Das Papier wird dazu auf große Holzplatten aufgezogen und erst nach Beendigung aller Malgänge, ungefähr acht bis zehn pro Bild, wird das Papier vom Untergrund gelöst. Die Verwendung verschiedener Konsistenzen von Farbmaterie hat zur Folge, dass dünnflüssige Farbe, die auf fettene Farben aufgebracht wird, ein Verlaufen provozieren kann. Entweder werden solche Stellen immer wieder vermalt, bis die Farbe relativ trocken ist, oder sie werden als besondere Situation im Bildaufbau belassen.

Ausführung

Die Varianz in der Malweise lässt den Malprozess zu einem anderen Erlebnis werden. Die Entscheidung, was auf dem Malgrund geschieht, wird weiterhin von den beschriebenen Zusammenhängen zwischen Farbe und Format getragen. Hinzu kommt aber ein größerer Freiheitsgrad, der von persönlich spontanen oder von konzeptuellen Entscheidungen gestützt werden muss. Das heißt in diesem Beispiel ‚Schwarz auf Rostrot‘, dass meine persönliche Reaktion auf die Farbe heftiger ausfiel. Daraus folgt dann ein behutsamerer oder – im Gegenteil – ein viel aggressiverer Umgang mit der Farbe und mit der bereits erarbeiteten Malerei. Diese emotionalen Reaktionen rufen Vorgänge wie das Spritzen der Farbe über die Malerei hervor. Meine physische und psychische Verfassung als Autor des Bildes wird zusammen mit Zeit und Ort als Malsituation in die Farbe übersetzt.

Ergebnis

Sichtbar wird in dem Bild ‚Schwarz auf Rostrot‘, dass der Prozess des Malens einen größeren Anteil an ungeplanten Vorgängen beinhaltet. Die dadurch entstandene räumliche Situation ist komplexer. In ‚Schwarz auf Rostrot‘ werden darüber Assoziationen hervorgerufen, die an Explosionen, Laborbilder von chemischen Prozessen oder an astronomische Photographien erinnern.

Probleme

Diese eingeführten Möglichkeiten der Verwendung der Farbmaterie öffnen das Feld für weitere Arbeiten im Bereich der Malerei. In den folgend beschriebenen Experimenten wird sich aber zeigen, dass die Zusammenhänge zur Architektur klarer zu Tage treten und analysiert werden können in einer Malerei, die stärker durch Regeln gebunden ist.

Das beschriebene Verhältnis von Material, Aktion des Körpers, Malerei und räumlichen Erscheinungen lässt selbstverständlich an die Arbeiten Jackson Pollocks denken, auf die ich an dieser Stelle näher eingehen möchte. In der Kunstgeschichte werden Pollocks ‚drip paintings‘ unter dem Begriff des ‚all over‘¹¹⁵ im Rahmen des ‚Action painting‘ der 1940er Jahren der USA eingeordnet. Anhand dieser Arbeiten wird der Zusammenhang von materialorientierter Arbeitsweise und dem entstehenden Produkt deutlich. Pollock hat in der Herstellung der ‚drip paintings‘ die Bedingungen und den Prozess der Bildherstellung zum eigentlichen Thema der Malerei erhoben. Ohne die auf dem Boden aufgespannte Leinwand zu berühren, wird mit Stöcken das Farbmateriale direkt aus den Dosen in Schlieren und Tropfen auf der Leinwand verteilt. Die Komposition wird in erster Linie durch die Bewegung des Malers definiert. Wiederkehrende rhythmisch-tänzerische Bewegungen und die daraus resultierende Farbverteilung werden als kompositorischer Ablauf genutzt. Es entsteht eine Struktur des ‚all over‘, die sich bis weit über den Bildrand hinaus fortsetzen könnte. Die Malerei wird zur Spur der Bewegung Pollocks. Dabei entsteht eine visuelle Räumlichkeit, die sich aber nicht aus der visuellen Vorstellung eines real erlebten oder imaginären Raumes ableitet. Frank Stella bezeichnet in den 60er Jahren diese Kunst als ‚non relational‘ und stellt sie in einen starken Gegensatz zu dem ‚push and pull‘. Der Begriff wurde geprägt von dem deutschen Maler Hans Hofmann (1880 - 1966) der seit 1932 in New York lebte und in den 1940er Jahren einen starken Einfluss als Lehrer auf die Künstler des ‚american abstract expressionism‘ ausübte. Sein Prinzip des ‚push answering pull and pull answering push‘, vermittelte er seinen Schülern als farbräumliches Kompositionsprinzip auf der Fläche der Leinwand. Bei dieser Art der Komposition steht die Anordnung einer Farbe im Bild in kompositorischer Spannung mit einer zweiten oder mehreren anderen Farbflächen. Auf diese Weise entsteht im Bild ein Geflecht von farbräumlichen Spannungen. – Statt also kompositorische Relationen zwischen den Elementen auf der Bildfläche anzustreben, sind die ‚drip paintings‘ Pollocks dem Herstellungsprozess und dem Raum, in dem die Bewegung ausgeführt wird, verpflichtet. Diese beiden Parameter bestimmen die Arbeit maßgebend, so dass das Bild als Resultat der Konzeption des Versuchsaufbaus zu sehen ist, d.h. eben als Ergebnis von Tanz im Raum. Die Regeln der Ausgewogenheit und Dramaturgie der Bewegungen sind in den Bildern zu erkennen, die jedoch auch dem Willen des Künstlers zu einer Komposition zu unterliegen scheinen.

115 All-Over: Zumeist bei modernen Gemälden gebrauchter Terminus für eine ohne Hauptmotiv ausgeführte flächendeckende Malerei, die bisweilen über den Rand hinausgeht und sich auf dem Rahmen fortsetzt.

4.1.4. Vermalung und Schichtung

Weiß vor Magenta

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Weiß vor Magenta‘ besteht aus drei Teilen, die jeweils Abmessungen von 250 auf 140 Zentimeter haben, so dass sich zusammen eine Bildfläche von 250 auf 420 Zentimeter ergibt. Hellere Töne in der mittleren horizontalen Zone werden von dunkleren Bereichen umgeben. ‚Farbwolken‘, resultierend aus einem vermalteten Farbauftrag, scheinen über stärker strukturierten Farbfeldern zu schweben, aus ihnen heraus zu kommen oder in sie verwachsen zu sein. Das Spektrum der schwebenden ‚Farbwolken‘ in der oberen Schicht geht in dieser Arbeit von Bereichen, die nur ein Hauch zu sein scheinen, bis hin zu Bereichen, in denen die Farbe in die Tiefe des Bildes eindringt, geradezu massiv wird und sich auf dem Malgrund festmacht.



Abb. 34. Weiß vor Magenta, 2006, Öl auf Leinwand, 3 Stück 250 x 140 cm

Herstellung / Experimentaufbau

In diesem dreiteiligem Bild habe ich die Überlagerung von zwei unterschiedlichen Maltechniken zum Thema gemacht. Die erste Technik ist die Schichtung der Farbe, wie sie auch in Kapitel 1. am Beispiel der Colorlayer-Bilder beschrieben wurde. Innerhalb eines geometrischen, festgelegten Regelwerkes entstehen durch die Schichtung der Farbe nass auf

trocken eindeutig begrenzte farbige Flächen. Im Unterschied zu den Colorlayern werden jetzt auch schräg verlaufende Linien als Farbfeldkanten eingesetzt. Diese erzeugen leichte, perspektivische Wirkungen, die jedoch nicht dominieren und die farbräumliche Wirkung verstärken. Diese gemalte geometrische Struktur wird in einem zweiten Arbeitsschritt Grundlage für den weiteren Malprozess, der die Technik der Vermalung der Farben nass in nass auf der Leinwand ausnutzt.

Ausführung

In der Ausführung erhält dieser zweite Teil der Malerei ganz andere Bedingungen als die gewohnte weiße Fläche. Der Malgrund ist nicht weiß, sondern trägt bereits eine farbräumliche Komposition. Darauf kann bzw. muss die Vermalung des zweiten Arbeitsganges reagieren. Zum einen lehnt sie sich an die bestehenden Farbräume an, greift in sie hinein, um durch die weitere Schichtung der Farbe die gleiche Wirkung von Tiefe oder Höhe zu verstärken. Zum anderen schweben die oberen Schichten der Malerei als Kontrast über den unteren Schichten. Das sind die Bereiche, in denen der Eindruck von schwebendem Dunst bzw. der einer Wolke entsteht.

Ergebnis

Das Ergebnis ist eine komplexe, farbräumliche Malerei. Die Zweiteilung der Malprozesse scheint den räumlichen Eindruck zu doppeln. Für die Wahrnehmung dieser Räume spielt auch die Größe der Leinwände eine Rolle. Der Betrachter steht, bedingt durch die Größe der Bilder, eher im als vor dem Raum der Farbe, und er erfährt die Malerei als ein Fenster zu einer anderen Räumlichkeit. Die Größenordnungen und Proportionen der gemalten Zusammenhänge entsprechen der Größe des Betrachters selber und Abmessungen von Räumen, in denen wir uns gewöhnlich bewegen. Die Räume, die er sehend als Farbräume spürt, kann er auf seine eigene Körperlichkeit projizieren. Dieser Umstand wurde mir beim Malen der Bilder bewusst, da ich aufgrund der Größe der Bilder nicht mehr in der Lage war, nahe vor der Leinwand stehend den Gesamtzusammenhang wahrzunehmen. Die Ausführung erforderte Schritte zurück und wieder auf die Leinwand zu, ebenso parallel zur Malfläche, und führten zu einer Bewegung meiner Person im Raum. Die Bewegung der Hand beim ‚autonomen Malen‘ wurde nun durch die Bewegung meines Körpers ergänzt

Probleme

Hier deutet sich das Problem an, dass die Ausdehnung der Malerei durch ihre handwerkliche Technik begrenzt ist und größere Arbeiten nur unter großem Aufwand zu bewältigen sind. Andererseits scheint es notwendig, Experimente auch von großen Ausmaßen zu erstellen, um die Wirkung der Farbräume eins zu eins zu überprüfen. In späteren Abschnitten, bei Versuchen, die Farbräume in architektonischen Maßstäben zu realisieren, wird dieses Thema wieder aufgegriffen. Die Produktion der Farbräume mit Hilfe anderer Methoden als der Malerei allein

wird notwendig. Eine Möglichkeit ist die Ausführung über das Sprühen der Farbe mit Luftdruck. Katarina Grosse¹¹⁶ hat diese Technik in bestehenden Räumen verwendet. Eine andere Möglichkeit stellt die digitale Verarbeitung der Malerei dar, so dass sie in großen Maßstäben reproduzierbar wird.¹¹⁷

Fazit / Überleitung

In den Überlegungen zur Größe der Leinwände wird bereits die Relation der Farbräume zum Realraum angesprochen. Obwohl die Malerei lediglich eine Oberfläche ist und ihre eigentliche Materie nur wenige zehntel Millimeter tief, spannt die Farbe spürbare, mitunter unendlich große Räume auf. Diese vereinen sich in unserer Wahrnehmung mit der Wahrnehmung des Realraumes und beeinflussen das Befinden des Besuchers, der sich in diesen Räumen bewegt. Der Eindruck des Dunstes drängt sich bei dieser Bildergruppe ‚Weißes vor Magenta‘ auf. Trotz der räumlichen Wirkung scheint unsere Wahrnehmung an ihre Grenzen geführt. Dass sich die Farbe auf unsere Fähigkeit bezieht, Räume zu spüren und daher auch die Farbräume leibsinlich wahrzunehmen, habe ich bereits ausgeführt. Wir sehen und spüren die Farben und den Raum und dennoch können wir die Ergebnisse unserer Wahrnehmung kaum fixieren. Diese veränderte Wahrnehmung in atmosphärischen Wirkungen beschreibt Gernot Böhme folgendermaßen:

„Der Dunst ist also ein atmosphärisches Phänomen. Dunst bewirkt eine Wahrnehmungsmodifikation, die eine emotionale Tönung des Raumes mit sich bringt. Der Haupteffekt dieser Wahrnehmungsmodifikation ist die Unschärfe: die Begrenzungen der Gegenstände verwischen, ihre Gestalt wird unbestimmt.“¹¹⁸

116 Wismer, Beat (Red.) / Hagenberg, Julia / Grosse, Katharina: location, location, location, Düsseldorf: Richter , 2002

117 Ein Beispiel aus meinen Arbeiten ist das Bühnenbild für die Eröffnungsveranstaltung der Asien Pazifik Wochen 2007 im Konzerthaus am Gendarmenmarkt in Berlin, siehe www.henninghaupt.de

118 Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink, 2006, S. 67

4.2. Bedeutung von Malgrund und Format für die Wirkung der Farbräume

Einleitung 4.2.

Die Beschaffenheit des Malgrundes bedingt die Art des Farbauftrages und die Wirkung der Farben auf der Fläche. Dies lässt sich an unterschiedlichen Oberflächenqualitäten herausstellen, für die ich im folgenden Abschnitt Beispiele auf Leinwand, Holz und Plattenwerkstoff anführe. Besonders deutlich wird der Zusammenhang zwischen Farbmaterie und Malgrund bei Bildern, die hinterleuchtet sind. In den ‚Testbildern‘ entstehen Farbräume, deren Wirkungsbedingungen um das Wechselspiel zwischen durch- und einfallendem Licht erweitert werden. Größe und Proportion des Malgrundes und auch seine Position im Raum sind Bedingung für den Farbraum. Das die Anordnung des Bildes auf der Wand den Raum des Betrachters verändert, zeige ich exemplarisch an einem Bild mit extremem Format, dessen horizontale Ausrichtung die Malerei und den Raum bestimmt. Der Farbraum entsteht also über den Einfluss der Farbmaterie und der Materie des Bildträgers hinaus, aber auch in der Wechselwirkung der Malweise zum Format der Bilder.

4.2.1. Einfluss der Materialität des Malgrundes auf die Farbe

Farbige Linien 1/100

Was es ist / Was man sieht

Das Bild ‚Gelbe Linien‘ auf Papier im Format 100 auf 70 Zentimeter ist Zeichnung und Malerei zugleich. Farbige Linien wiederholen ähnliche Formen, umkreisen einander und bauen räumliche Strukturen auf. Diese entstehen zum einen in der Überlagerung der Linien, zum anderen in der Farbe der Linien selber, die als breite Pinselstriche ausgeführt sind.

Absicht / Ziel

Diese Arbeit ist – wie die Bilder ‚Cranbrook Garden I + II‘ (Kap.3.1.) – ein Beispiel für eine Zeichnung, in die Farbe eingeführt wird, indem der Zeichenstift durch den Pinsel ersetzt wird. Neben der Annäherung an Farbe und Malerei war die Auseinandersetzung mit der Materie des Papiers als Malgrund der Aspekt, welcher hier genauer betrachtet werden soll.

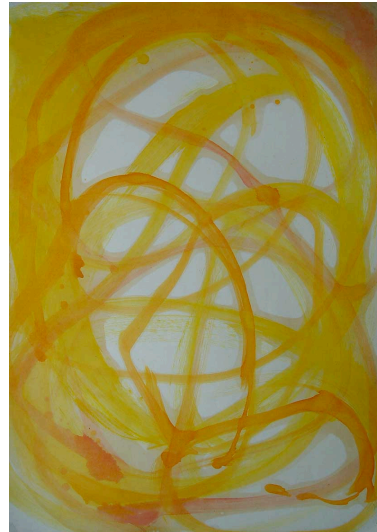


Abb. 35. Gelbe Linien 1/100, 1999, Pigment und Terpentin auf Papier, 70 x 100 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Das Bild ‚Gelbe Linien‘ stammt aus der Serie der ‚100 Bilder‘, wie auch die schwarz-weiße Arbeit in Kap. 3.2., d.h. einhundert Blätter Zeichenpapier im gleichen Format waren Grundlage für die farbigen Zeichnungen. Die Verwendung des immer gleichen Papierformats stellte die erste Vereinfachung für die Serie dar, in der die Aufmerksamkeit auf den Einsatz des Zeichen- und Malmaterials gelegt wurde. Die Farbmaterie bilden Pigmente, die in Terpentin gelöst sind. Diese Zutaten erzeugen eine sehr dünnflüssige Mischung. Die Farbe dringt schnell und lasierend in das Papier ein. Der Strich des Pinsel dehnt sich in kürzester Zeit auf seine doppelte Breite aus, da das Terpentin in die Randbereiche des Papier eindringt und dabei die Pigmente mit sich trägt. Die Anteile von Öl und Lack in der Mischung sind soweit reduziert, dass gerade noch die Haftung der Pigmente nach dem Verfliegen des Terpentins gewährleistet ist.

Ausführung

In der Ausführung der ‚100 Bilder‘ wird diese Technik noch durch andere Farbmaterialien ergänzt: Lack-Öl-Gemisch, reines Leinöl, Oilbars, Ölkreiden und Bleistift. Diese werden in verschiedenen Kombinationen getestet.

Ergebnis

Die Linien in dem oben gezeigten Beispiel entstanden allein unter Verwendung der Pigment-Terpentinlösung. Die Linien erreichen entsprechend der aufgetragenen Masse an Farbflüssigkeit bestimmte Breiten, die in Abhängigkeit vom Tempo des Trocknungsprozesses und der daraus resultierenden Flächigkeit entstehen. Sie sind Linie und Fläche zugleich. Die Dichte der Farbe variiert und allmählich entsteht ein räumliches Gefüge sowohl durch den grafischen Charakter, als auch durch die Farbräume der Flächen.

Fazit / Überleitung

Diese Wirkung der farbigen Linien auf dem Papier sind einerseits durchscheinend und schwebend. Die Farbtöne mischen sich in der Überlagerung. Andererseits sind sie durch die Lasurtechnik stark mit dem Papiergrund verhaftet. An diesem Beispiel wird deutlich, wie Farbe und Malgrund einander bedingen. Je offenerporiger der Malgrund ist, desto stärker reagiert die Farbe auf ihn. Dies wurde bereits deutlich auf den Bildern ‚Cranbrook Garden I + II‘ (Kap. 3.1.), in denen die Maserung des Holzes durch die Bemalung hervorgehoben wird. Die farbige Lasur reagiert auf bestimmte Bereiche der Maserung entsprechend der Dichte des Holzes und dringt unterschiedlich tief in die Oberfläche ein. Die Materie des Malgrund als bildnerisches Mittel zu verwenden, wird in weiteren Arbeiten erprobt. Auf entsprechende Weise habe ich auch rohe, ungrundierte Leinwand verwendet, die Farbe stark aufsaugt und farbige Erscheinungen mit sehr weichen Übergängen entstehen lässt. Ihr Ausdruck ist der Stoffbatik verwandt. Das ist eine Technik, die von Helen Frankenthaler, einer den American Abstract Expressionists zugerechneten Malerin, in den 1950er Jahren auf großen Formaten der Serie ‚After Mountains and Sea‘ angewendet wurde.¹¹⁹

Im Hinblick auf die später folgenden Farbraum-Experimente sollen hier noch die spezifischen Eigenheiten anderer von mir verwendeter Malgründe aufgeführt werden. Der Malgrund, den ich für die meisten Bilder verwende, ist eine auf Keilrahmen gespannte und mit Hasenleim transparent grundierte Leinwand. Die feine Struktur bietet die geeignete Oberfläche für die Malerei mit Ölfarben. Die Grundierung schützt die Leinwand vor dem Öl und garantiert so eine langjährige Haltbarkeit. Ein gleichmäßiger Auftrag des Farbmaterials ist möglich, da die Struktur des Stoffes den notwendigen Widerstand für die Haare des Pinsels bietet, der so nicht über die Oberfläche hinweg ‚rutscht‘. Ein Zusammenhang, der je nach Farbqualität unterschiedlich zu bewerten ist. Andere Argumente für die häufige und traditionelle Verwendung von Leinwand ist das leichte Gewicht, die Demontierbarkeit des Gewebes und damit eine mögliche Mehrfachnutzung der Keilrahmen. Andere Formate als Rechtecke oder einfache geometrische Formen sind aus Keilrahmen und Leinwand jedoch nur mit großem Aufwand herzustellen.

119 Farben und Technik in ‚After Mountains and Sea‘ vermitteln starke Stimmungen, die den der Natur verbundenen Titeln der Bilder (die damit zu Themen werden) entsprechen. Ein weiteres Beispiel ist die Farbraummalerei von dem deutschen Maler Gotthard Graubner (1930), der die Farbe auf gepolsterte Leinwände aufträgt. Die kissenartigen Objekte sind stark mit Farbe getränkt und verleihen letzteren und deren visueller Räumlichkeit eine besondere, auch echträumliche Qualität. Material, Farbe und das Material des Malgrundes bedingen einander und steigern sich gegenseitig in der Wirkung. (Graubner, Gotthard: Farbraumkörper, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1977)

Ein weiterer, altbewährter Malgrund ist Holz. Moderne Holzwerkstoffe ermöglichen auch größere Formate auf einer dauerhaften und plan herzustellenden Fläche. Zudem lassen sich Plattenwerkstoffe in Format und Form auch noch nach oder während des Malprozesses schneiden. Entscheidend für die Wahl des Trägermaterials wird in weiteren Arbeiten diese Möglichkeit der Verarbeitung in Hinsicht auf die Erstellung bestimmter Zuschnitte. Das Schneiden und die Qualität der Schnittkanten ist dabei ein entscheidendes Kriterium, da gegebenenfalls geschnitten und geschliffen werden muss, ohne das Bild zu zerstören. Styrodur-Platten sind in der Hinsicht auf das Ausschneiden sehr geeignet, da sie nicht nur leicht sind, sondern sich mit einem heißen Draht einfach schneiden lassen. Gipskarton-Platten bieten mit ihrer Papierbeschichtung einen gut geeigneten Malgrund, dessen Kanten leicht zu glätten sind. Bei diesem Material sind allerdings das große Gewicht und die stoßempfindlichen Kanten von Nachteil.

4.2.2. Hinterleuchteter Malgrund

Testbilder

Die Testbilder sind eine Serie von zwölf Leuchtkästen. Sie wurden für ein bestehendes Regal- und Präsentationssystem in einem Ladenraum entwickelt. Aus diesem System ergab sich für die Bilder eine Formatvorgabe von 31 auf 62 Zentimetern.

Was es ist / Was man sieht

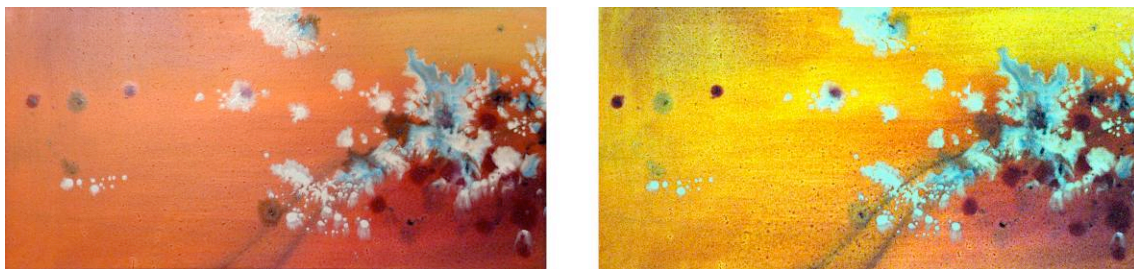


Abb. 36. Testbild 1001, 2003, Öl auf Leinwand, 31 x 62 cm, links: Licht vorn, rechts: Licht hinten

Herstellung / Experimentaufbau

Die Idee der Hinterleuchtung von Bildern ergab sich durch den spezifischen Ort und das vorgegebene Ausstellungssystem, das ebenfalls beleuchtete Elemente aufweist. Dies erforderte ein anderes Umgehen mit dem Malgrund. Da die Beleuchtungssituation veränderlich ist, musste sie während des Malprozesses immer wieder simuliert werden. Erst im Laufe der Herstellung wurde deutlich, dass die Dichte der Farbpigmente auf der Leinwand um ein Vielfaches erhöht

werden muss, damit eine vergleichbare Intensität in der Wirkung der Farben erzielt werden kann, wie sie in meinen anderen Bildern vorhanden ist.

Ausführung

Diese im Arbeitsprozess gewonnene Erkenntnis zog einen veränderten Umgang mit der Farbmaterie nach sich. Zum einen erhöhte ich die Anzahl der Schichtungen, zum anderen veränderte ich die Konsistenz der Farbe: der Anteil an Pigment im Gemisch wurde drastisch erhöht. Diese viel dickflüssigere Farbe provozierte wiederum eine andere Auftragsweise, nämlich das Tropfen und Spritzen der Farbe auf den Malgrund. Die fette Farbe eignet sich nur bedingt zum Vermalen und erzeugt dann einen ausgeprägten Duktus. Das Tropfen ist eine Möglichkeit, um die Sichtbarkeit der Struktur des Pinsels auf der Leinwand zu vermeiden.

Absicht / Ziel

Erst im Produktionsprozess wurde das Ziel der Arbeit erkennbar. Die Auseinandersetzung mit der hinterleuchteten Farbe hat meine Malerei und die entstehenden Bilder stark beeinflusst.

Ergebnis

Im Ergebnis sind die Bilder gerade dadurch von besonderer Qualität, dass der starke Einfluss des Experiments im Prozess der Herstellung eine große Dichte an malerischen Ideen hervorbringt. Entscheidend für die Wirkung der Bilder ist der Wechsel der Lichtsituation, der auch einen Wechsel der farbräumlichen Situation im Bild mit sich bringt. Die Farbtöne verändern sich mit zunehmender Dämmerung. Durch das rückwärtige Licht werden tiefer liegende, eigentlich fast verborgene Farbschichten in den Vordergrund geschoben. Tiefen im Bild verändern sich, treten nach vorn, bis zu dem Punkt, an dem die Bereiche mit sehr fetter Farbe Schatten in den Raum werfen und selber zu schwarzen Flächen werden, da sie kein Licht mehr durch die Leinwand scheinen lassen.

Die Arbeit entwickelt ihre spezielle Wirkung mit der Installation im Ladenraum. Passanten können die wechselnde Erscheinung der Malerei in Relation zum Tagesablauf beobachten. Insbesondere wenn mit Eintreten der Dämmerung das Licht von vorn schwächer wird und die Hinterleuchtung an Kraft und Intensität zunimmt, entsteht der Eindruck eines Schwebens. Die Unfassbarkeit der Farbräume wird durch die selbst Licht aussendenden Flächen verstärkt.

Probleme

Die Hinterleuchtung des Bildes fügt der Malerei eine Wirkung hinzu, die sich für mich dem Bereich der Effekte annähert. Das Leuchten steht in Konkurrenz mit den Themen der Farbmaterie, der Verarbeitung, des Farbauftrags. Die Farbtöne spielen im Verhältnis zu der starken Strahlkraft des farbigen Lichts eine nach geordnete Rolle.

Fazit / Überleitung

Die Arbeit der Testbilder ist insofern in diesem Kontext interessant, als die Verwendung von Leinwand im Zusammenhang mit der rückwärtigen Belichtung unerwartete Malereiexperimente hervorgebracht hat und sich der Einsatz der Farbmaterie intensiviert. Die Verwendung der

Leuchtstoffröhren würde jedoch zu einer Untersuchung überleiten, die sich mit den Wirkungen des Lichts ausführlicher beschäftigen müsste. Diese Frage nach der ‚immateriellen‘ Farbe im Raum wird hier zurückgestellt, um in dieser Arbeit dem Potential farbiger Oberflächen in Relation zu ihrer Funktion als Bildfläche und als architektonischem Element nachzugehen.

4.2.3. Malgrund aus Plattenwerkstoff

Grün / Rost / Blau

Was es ist / Was man sieht

Das Bild Grün Rost Blau weist mit den Abmessung von 25 Zentimetern Höhe und der Länge von 250 Zentimetern ein extrem horizontal ausgerichtetes Format auf. Das Motiv, eine horizontale Linie, die etwa als Riss, als Nebelschwade oder als Horizont gelesen werden könnte, orientiert sich an dem lang gestrecktem Format.



Abb. 37. Grün Rost Blau, 2002, Öl auf Leinwand, 25 x 250 cm

Absicht / Ziel

In Ergänzung zu Material und Konstruktion des Malgrundes ist auch das Format der Malfläche eines Bildes Kriterium für den Aufbau der räumlichen Komposition auf der Bildfläche. Dies wurde bereits bei den Colorlayern (Kap. 1.) erörtert, deren Bildaufbau aus dem Zuschnitt der orthogonalen, kleinformatischen Platten resultiert. In einer Serie von streifenförmigen Bildformaten habe ich mit extremen Abmessungen gearbeitet. Dies zum einen aufgrund der Annahme, durch diese Aufgabe weitere Anregungen für die Malerei und für die Komposition des Bildraumes zu erhalten. Zum anderen aber auch als Möglichkeit, um die Bedeutung von Hängung und Bildposition im Realraum zu befragen.

Herstellung / Experimentaufbau

In der Herstellung dieser Arbeit wurde das Format des Malgrundes zum Ausgangspunkt der Malerei genommen. Eine horizontale Ausrichtung des Bildraumes lag nahe; die Vermalung der Farbe wurde vornehmlich in horizontaler Richtung ausgeführt. In der Ausführung konnte jedoch auf eine zusätzliche vertikale Vermalung nicht verzichtet werden: Die Mischung der Farben nass in nass erfordert zwei sich kreuzende Richtungen des Verstreichens. Dabei ist die Bewegung der Hand in der Vertikalen wesentlich gebremster, da nur kurze Schwünge möglich

sind, während in der Horizontalen weite Bewegungen entstehen, die letztlich das zuerst sichtbare ‚Motiv‘ des Bildes bestimmen.

Ergebnis

Das Motiv, der Farbraum und das Format des Bildes entsprechen einander. Das leichte Auf und Ab der horizontalen Linien baut eine Spannung zu den Rändern des Malgrundes auf.

Fazit / Überleitung

Im Zusammenhang mit der Argumentation, dass ein Format den Farbraum mitbestimmt, stellt sich die Frage, ob diese kausale Verknüpfung auch umkehrbar ist. Dann würde die Komposition des Bildraumes die Abmessungen und die Form des Malgrundes bestimmen. Das hieße in der praktischen Ausführung, dass der Bildraum erst einmal ohne Rücksicht auf das Format entstehen muss. Hierzu gehe ich in folgenden Arbeiten gedanklich von einem unendlich großen Malgrund aus. Die entstehende farbräumliche Komposition wird im Anschluss an die Malerei Zuschnitt und Form des Malgrundes bestimmen. Bei diesen Cutouts (Kap. 2.4.) wird deutlich, wie diese Wechselwirkungen zwischen Format und Bildaufbau in den Prozess der Entwicklung der Arbeit integriert werden und das Ergebnis maßgeblich mitbestimmen.

Bei dem horizontalen Format von über zwei Metern Länge wird deutlich, dass es die Hängung des Bildes an der Wand im realen Raum bestimmt. Die Wirkung und Wahrnehmung des Bildes verändert sich mit seiner Position im Raum. Die Assoziation eines ‚Horizonts‘ könnte beispielsweise die Position des Bildes auf der Wand und im Raum mitbestimmen. Die Position des Bildes im Raum wiederum verändert das Gefüge des Echtraumes. Diese Wechselwirkungen zwischen Echtraum und Malerei leiten über zu dem nächsten Abschnitt, in dem der Einfluss des Kontextes auf die Malerei, bzw. der Malerei auf den Raum untersucht wird.

4.3. Bedeutung des Kontextes für das Bild

Einleitung 4.3.

Die Erkundung der Wechselwirkungen zwischen Bildformat, Bild- und Farbraum sowie dem Raum der Präsentation als dem spezifischen Kontext waren Thema für zwei weitere Installationen: ‚Diorama‘ aus dem Jahr 2003 und ‚Kampf und Liebe der Magenta‘ von 2004. Die Zusammenhänge zwischen Kontext, Format und Thema des Bildes lassen sich hier aufgrund der raumbildenden Installation und der damit verbundenen Größe der Arbeiten eindeutig nachvollziehen. Die beiden Installationen reagieren in ihrer Anlage auf die Ausrichtung der Galerie als ein Schaufenster in der Stadt. Der Betrachter befindet sich innerhalb der Anordnung der Bilder und kann sich zwischen ihnen bewegen. Die Interaktion zwischen Farbraum, Bild und Betrachter ist somit nicht mehr nur eine visuelle, sondern der Betrachter tritt wörtlich in die Atmosphäre der Bilder ein.

Bei diesen Arbeiten sind Format, Anordnung und Thema eng mit dem Kontext, mit dem spezifischen Ort verbunden, so dass diese Malerei als ein architektonischer Eingriff verstanden werden kann. Durch die Auseinandersetzung mit dem bestehenden Raum wird die vorhandene Architektur modifiziert. Die Geometrie der Architektur bildet andererseits aber auch den Ausgangspunkt der malerischen Interventionen im Raum. Die Bilder werden als Farbtafeln, ähnlich wie Wandverkleidungen, verwendet oder als eine neue Wand im Raum aufgestellt.

4.3.1. Bild als ortsgebundene Installation

Diorama

Was es ist / Was man sieht

In der Installation ‚Diorama‘ wird der Galerieraum durch drei Bildarbeiten definiert. Das horizontale Format mit den Abmessungen von 156 auf 870 Zentimetern entspricht der Breite des Raumes. Die Höhe im Raum besetzt eine vertikale Arbeit von 390 auf 174 Zentimetern und die Tiefe wird durch die auf dem Boden liegenden Tafeln in einer Größe von 234 auf 472 Zentimetern bespielt. Die drei Arbeiten bestehen aus insgesamt 144 Einzelbildern (60, 36 und 48). Jede Tafel ist ein autarkes Farbraumbild. In der Zusammenstellung der Tafeln ergeben sich übergeordnete Farbräume, die für jedes der drei Bilder ein Thema entwickeln (horizontale Teilung, Vermalung, orthogonale Schichtung). Erinnerungen an die Farben von Meer, Dünen

und Wiesen waren ausschlaggebend für die Wahl der Farbspektren, die bestimmte Assoziationen verstärken.

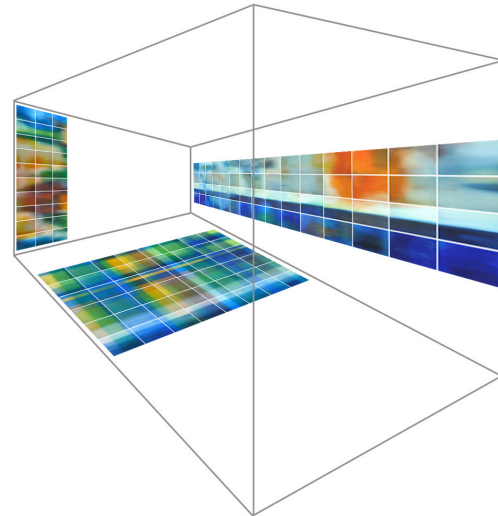


Abb. 38. Diorama 1 - 3, 2003, Öl auf Hartfaserplatte, 145 Stück je 38,5 cm x 57,5 cm
Anordnung im Galerieraum, an der vorderen Langseite befinden sich die Fenster zur Straße

Absicht / Ziel
Der Titel der Installation ‚Diorama‘¹²⁰ verweist ebenfalls auf die landschaftlichen Motive, ihre Künstlichkeit und gleichzeitig auf die besondere Situation der Ausstellung. Die Installation wird vornehmlich von außen, von Passanten auf dem Bürgersteig, ähnlich einem Schaukasten oder einem landschaftlichen Diorama eingesehen, wie es bei Naturkundemuseen oft verwendet wird. Der Blick in diesen Raum, in das Diorama, ist ein Blick in Räume einer unwirklichen Farbraumlandschaft.

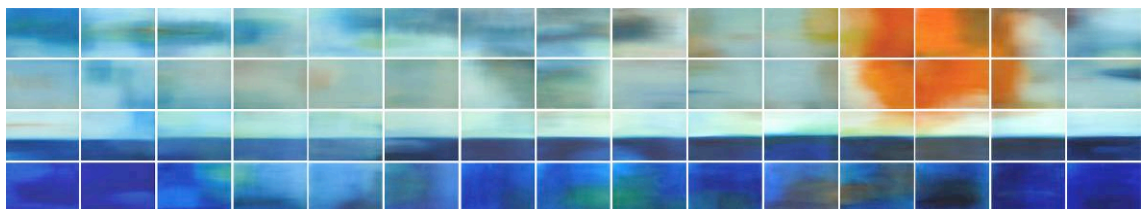


Abb. 39. Diorama 1, 2003, Öl auf Hartfaserplatte, 156 cm x 870 cm

¹²⁰ Als ‚Diorama‘ werden Schaukästen bezeichnet, bei denen mit Figuren und künstlichen Landschaftselementen vor einem oft halbkreisförmigen, bemalten Hintergrund historische Szenen oder Tiere in ihrer natürlichen Umgebung dargestellt werden. Dioramen in naturkundlichen und technischen Museen haben sich zu aufwendigen, kunstvoll gestalteten Installationen entwickelt.

Herstellung / Experimentaufbau

Jede Tafel wurde als einzelnes Bild gemalt. Die Malerei ist nicht über mehrere Platten hinweg ausgeführt. Während des Malens waren jedoch die Anschlüsse der Farben an die benachbarten Platten zur Orientierung vorhanden. Für die Gesamtkomposition habe ich vorab für jede der drei Arbeiten eine Struktur der Malweise und damit für die Komposition festgelegt. Dies ist die horizontale Teilung in zwei Farbzonen in der ersten, in der zweiten die Vermalung frei geformter Farbbereiche und in der dritten Arbeit ein orthogonales Muster. Diese Setzungen sollten die Komposition sowohl auf der einzelnen Platte, als auch im Gesamtzusammenhang leiten.

Die Motive in einzelnen Bildern entwickeln sich durch die Vermalung von jeweils zwei bis drei Farben in einer Schicht. Nach Trocknung wird die nächste Schicht aufgebracht, in der wieder Farben miteinander vermalt werden. Neben dieser Vermalung entsteht die Mischung der Farben so auch durch das Durchscheinen der darunter liegenden Farbtöne. Insgesamt wird die Malerei aus sieben bis neun, jeweils mehrfarbigen Schichten aufgebaut. Die Auswahl der Farbtöne ist reduziert auf Preußischblau, Zitronengelb und Rot, die jeweils um weiße Aufhellungen ergänzt werden. Aus diesen Farbtönen entstehen Farbmischungen, die aus der Natur bekannt sind und damit leicht Assoziationen zu Landschaften hervorrufen können.

Ausführung

Der Malgrund für die Arbeit besteht aus Hartfaserplatten in den Abmessungen von jeweils 38,5 auf 57,5 Zentimetern. Die Hartfaserplatten sind deckend weiß grundiert und bilden glatte, die Poren des Holzes schließende Oberflächen und gewährleisten einen gleichmäßigen Farbauftrag. Die Farbe baut von der ersten Schicht an auf der Oberfläche auf, da sie nicht in das Material eindringt. Aufgrund der Grundierung werden einige Schichten Farben weniger benötigt, um einen satten Ton zu erzielen. Die Befestigung der Bilder zeigt die Bilder als Tafeln. Sie sind auf einer Unterkonstruktion mit drei Zentimetern Abstand von der Wand gehängt, mit einer Fugenbreite von einem Zentimeter. Diese Konstruktion und die großflächige Verwendung gleichen dem Bau von Wand- oder Fassadenverkleidungen.

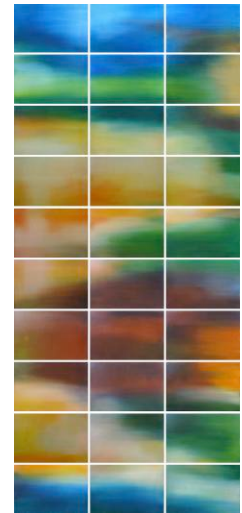


Abb. 40. Diorama 2, 2003, Öl auf Hartfaserplatte, 390 cm x 174 cm

Die Installation Diorama schafft eine Verbindung zwischen dem konkreten Ort (einer innerstädtischen Flaniermeile), der Malerei sowie dem Raum als Schaukasten, der durch die Anordnung der Bilder in allen drei Dimensionen verändert wird. Der Realraum beeinflusst den Ansatz und die Ausführung der Malerei maßgeblich. Im Rückschluss wird durch den malerisch architektonischen Eingriff der Raum selber und auch die Situation des Betrachters verändert.

Jede der drei Arbeiten erhält ein Thema, das sich aus der Position im Raum ableitet. Der Zusammenhang zwischen den drei Arbeiten entsteht zum einen durch die Verwandtschaft der Farben und zum anderen durch die landschaftlichen Assoziationen in den drei Motiven. Die horizontal gehängte Arbeit erzeugt einen weiten, im Grunde unendlichen Raum, der den Blick des Betrachters über die geschlossene Situation der Galerie hinaus leitet. Die übergreifende Räumlichkeit wird in dieser Arbeit aufgebaut durch den Kontrast der unteren blauen Farbtöne mit den hellen Schattierung im oberen Bereich: es entsteht eine Teilung, die als Horizont gelesen werden kann. Darüber hinaus entstehen farbräumliche Situationen auf den einzelnen Platten, die feiner nuancierte räumliche Wirkungen innerhalb der zwei Hauptbereiche erzeugen.

Die zweite Arbeit besetzt die vertikale Richtung, in dem sie die gesamte Höhe des Raumes ausnutzt. Bereiche vermalter Farbe staffeln sich horizontal übereinander und lassen den Blick des Betrachter aus seiner eigenen Augenhöhe nach oben oder nach unten ‚klettern‘, jedoch weniger in die Tiefe oder in die Weite des Raumes. Die dritte Arbeit der Diorama-Installation bespielt die horizontale Fläche des Bodens. Das Muster der orthogonal angelegten Farbfelder könnte gedanklich in die zwei Richtungen unendlich fortgesetzt werden und wird dennoch vom architektonischen Raum begrenzt. Die visuelle Tiefe der Farbräume ist dabei relativ zu der

horizontalen Ausdehnung gering und verstärkt den Eindruck der großen Fläche. Alle drei Arbeiten wecken Assoziationen von Landschaft, die durch Farbgebungen mitgetragen werden. Das Diorama wird so zum Schaukasten einer stark verfremdeten, künstlichen Landschaft, in dem allen drei Richtungen der räumlichen Ausdehnung sowohl in Format und Anbringung, also im Hinblick auf das Spiel im Realraum, als auch in der Malweise der Bilder und damit im Sinne der Stringenz der Farbe und ihrer Farbräume Rechnung getragen wird.

Fazit / Überleitung

Die Architektur wird in ihrer Struktur unterstützt. Die Malerei reagiert in ihren Formaten stark auf die räumliche Situation und die Flächen des Raumes werden zu Bildwänden. Im Gegensatz dazu steht die Weite der Farbräume. Diese greifen jedoch in die bestehende Situation nicht physisch ein und erzeugen damit keine konstruktive Veränderung des Raumes. Andererseits ermöglichen es diese großen Formate dem Betrachter, die Installation nicht nur von einem äußeren Standpunkt (d.h. in der örtlichen Ladengalerie: vom Gehsteig) aus zu erfassen, sondern sich auch in den Raum zwischen den Bildern und in die Farbräume der Malerei hinein zu projizieren. Die Anordnung leitet über zu der nächsten ortspezifischen Installation, deren Motivation nun die Bewegung des Menschen im Realraum zwischen der Malerei der Farbräume sein wird.

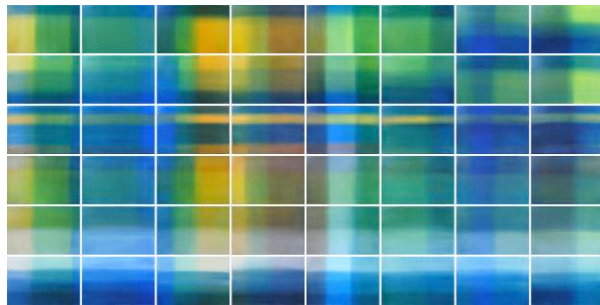


Abb. 41. Diorama 3, 2003, Öl auf Hartfaserplatte, 234 cm x 472 cm

Kampf und Liebe der Magenta

Was es ist / Was man sieht

Die Installation ‚Kampf und Liebe der Magenta‘ wurde für den gleichen Ladenraum gebaut wie die Installation ‚Diorama‘. In diesem Fall wurde eine halboffene Wand eingebracht, die den Raum in einen vorderen, der Straße zugewandten Teil und einen hinteren Bereich unterteilt. Die Wand besteht aus sechs großformatigen Bildern mit Abmessungen von jeweils 200 auf 140 Zentimetern. Durch die im Schachbrettmuster versetzte Anordnung verbleibt eine jeweils gleich große Fläche in der Wand offen bzw. geschlossen und gibt den Blick und den Zugang frei auf

den hinteren, intimen Raum. Die Großformate sind von der Straße aus sichtbar, während die kleineren Bilder im rückwärtigen Raum teils verdeckt sind und den Besucher zum Eintreten auffordern.



Abb. 42. Kampf und Liebe der Magenta, 2004, Öl auf Leinwand, Papier, Hartfaserplatte, Foto Ausstellung

Absicht / Ziel

Ein Gedanke im Vorfeld dieser Arbeit war, dass der Betrachter nicht nur vor oder – wie in der Installation ‚Diorama‘ – im Bild stehen sollte, sondern in der Lage sein müsste, durch das Bild hindurch zu gehen. Um dies zu ermöglichen, sollten die Malerei und die Konstruktion im Realraum ineinander fallen und der Malgrund zugleich Bildfläche wie architektonisches Element sein.

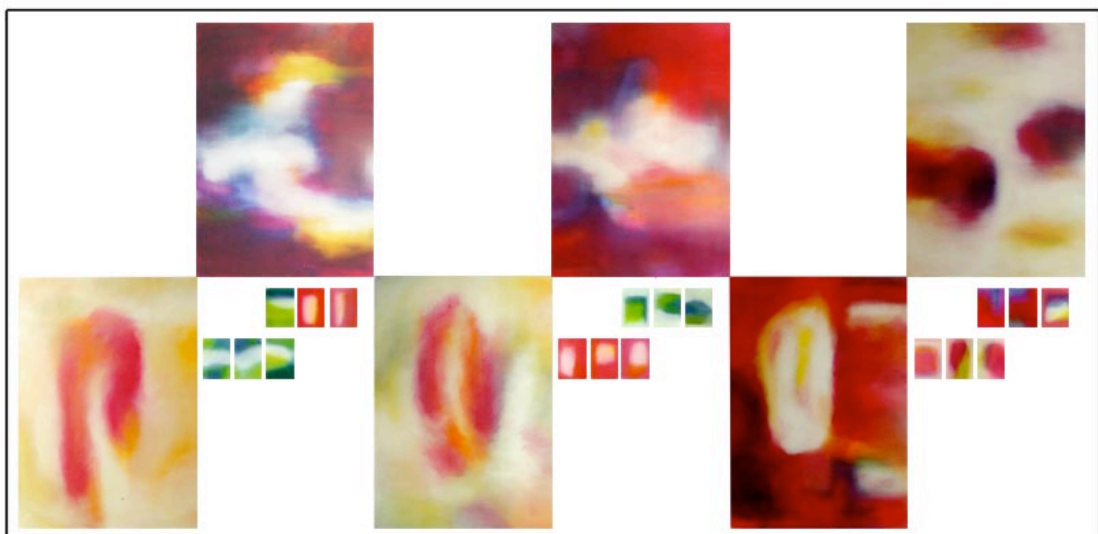


Abb. 43. Kampf und Liebe der Magenta, 2004, Schema der Installation

Herstellung / Experimentaufbau

Nach einer Reihe von Vorentwürfen kam es zu einer einfachen Anordnung der Bilder im Raum. Um den Eindruck von farbigen Möblierungen zu vermeiden, sollte die Malerei auch in der konstruktiven Verwendung als Bild erkennbar bleiben. Hieran wird die Gradwanderung deutlich, die mit dem Oszillieren zwischen Malerei und Architektur beschritten wird. Meine Antwort auf dieses Dilemma sieht festgelegte Formate vor, deren Abmessungen sich aus dem Raum und aus meiner Körpergröße, genauer: der Spannweite meiner Arme ableiten. Innerhalb einer rasterartigen Struktur sind unterschiedliche Anordnungen möglich. Diese Flexibilität brachte den Vorteil, mich zunächst auf die rein malerischen Fragen zu konzentrieren. Die Malerei geht von der intensiven Beschäftigung mit der Farbe Magenta aus. Ihre Möglichkeiten der Mischung und der Vermalung mit Weiß und Preußischblau und die damit verbundene Raumbildung stehen am Beginn der Arbeit. Im Gegensatz zu der Farbtoneauswahl in anderen Bildern ist die ‚Kälte‘ der Farbe Magenta,¹²¹ die gleichzeitig mit Leidenschaft assoziierbar ist, für mich faszinierend. Innerhalb der Bilder kommt es zu einem Kontrast aus warmen, hellen, weiß-gelblichen Tönen, die mit der Kälte des Magenta-Farbtönen im Widerstreit stehen. In der Vermalung der Farbe entstehen unscharfe Konturen, die weiche Übergänge zwischen den Farbräumen entwickeln.

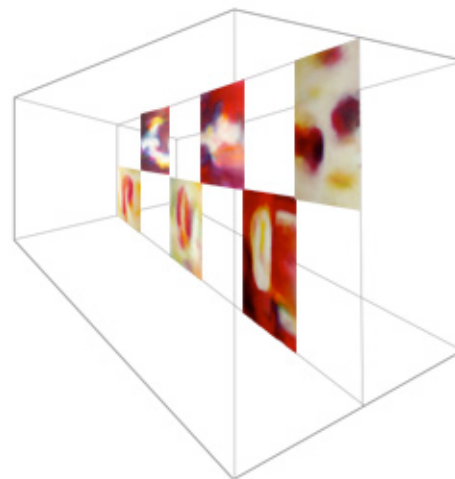


Abb. 44. Kampf und Liebe der Magenta, 2004, Perspektive der Installation

Ausführung

Die unterschiedlichen Bildträger dieser Installation nehmen verschiedene Positionen im Raum ein: Die aufgespannten Leinwände der großen Bilder können, untereinander verbunden, frei im Raum verbaut werden und spannen begehbare Räume auf. Die offene Wand teilt den Raum und

¹²¹ Zur ausführlicheren Beschreibung der Bedeutung der Farbe Magenta bzw. Purpur siehe Kapitel 2.2.4.

verstärkt die Perspektive in die Tiefe des Raumes. Die Bilder bauen eine auf den Galerieraum abgestimmte Wand bzw. eine Arkade auf, die sich aus der Reihung der Bildformate und damit aus den einzelnen Bildräumen zusammensetzt. Die Malerei wird über das Bild als Wandelement zum architektonischem Eingriff. Bildraum und Realraum werden miteinander verschränkt. Im Raum hinter dieser Wand sind kleine Bilder an der schon bestehenden Wand im Format von 29 auf 21 Zentimetern angebracht. Papier als Träger dieser kleinen Bilder ermöglicht eine flächengleiche Klebung der Bilder direkt auf die Wand. Die Materialstärke geht gegen null und die Malerei erscheint beinahe als bloße Beschichtung der Wand. Formate auf Hartfaserplatten, mit Abstand zur Wand gehängt, unterstreichen den Objektcharakter des Bildes. Die Kombination beider Varianten der Bildhängung bezieht die Qualität der Wand, der bestehenden Architektur in die Wahrnehmung des Betrachters mit ein.

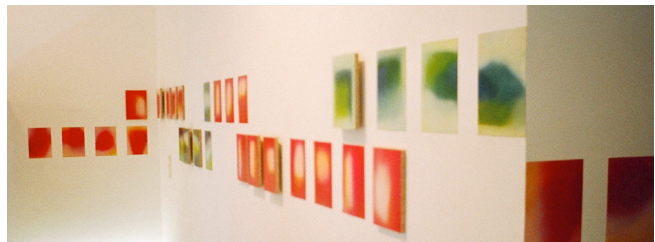


Abb. 45. Kampf und Liebe der Magenta, 2004, Öl auf Papier, Hartfaserplatte, 44 Stück 29 cm x 21 cm

Auf den Oberflächen der kleinen Bilder sind ‚Weiß in Magenta‘ oder ‚Magenta in Weiß‘ als Spiel aus positiv und negativ, sowie die Vermalung von nur zwei Farben auf jeweils einem Bildformat separiert. In der Hängung der Gruppen wird der Vergleich durch den Betrachter von einzelnen Bildräumen innerhalb der Serien nahe gelegt. Die einzelnen Ergebnisse sind gleich und doch nicht gleich. Sie könnten auch als Komponenten gesehen werden, aus denen sich die großen Bilder der ersten Reihe entwickelt haben.

Die Annäherung des Besuchers an die vordere, offene Bildwand erfolgt in Stufen. Vom öffentlichen Straßeraum gelangt er in den Galerieraum. Dort nähert er sich der Bildoberfläche, bis er sie durchschreiten kann und sich schließlich zwischen den verschiedenen Wänden wieder findet. Er befindet sich jetzt zwischen der massiven Mauerwerkswand und der temporären Leinwand, die Raum und visuelle Farbräume gleichzeitig erzeugt. Hier verfolgt sein Blick die Farbräume der kleinen Formate, die als Bilder auf der Wand, als ‚Illusions-Fenster‘, wirksam werden. Dreht der Besucher hier um, geht sein Blick zurück durch die offene Wand und das Schaufenster hinaus auf die Straße. Von welcher aus der Betrachter wiederum als Person innerhalb der Ausstellung, in umkehrter Richtung als ein Teil der Bildkomposition gesehen

wird. Die Malerei der großen Formate steht in direktem Zusammenhang mit der Idee der Arkade als Weg, indem sie Formen verwendet, die von aufrecht stehenden Figuren abgeleitet sind.

Probleme

In der Verschränkung von Malerei und Architektur entsteht eine komplexe räumliche Situation. Aus der Sicht der Malerei könnte dies kritisch gesehen werden, da die Bilder als einzelne, plane Flächen, als Fenster in eine Illusion teils ihre Wirkung einbüßen. Der Betrachter kann sich kaum der Wirkung des einen oder des anderen, der Malerei oder der Konstruktion des Raumes entziehen. Das Zusammenwirken kann als eine Überforderung für die Betrachtung der Bilder gesehen werden.

Fazit / Überleitung

Für beide Installationen, ‚Diorama‘ und ‚Kampf und Liebe der Magenta‘, ist die Bewegung des Betrachters an dem Ausstellungsraum vorbei oder durch ihn hindurch grundlegend für die ästhetische Erfahrung. Der Ort parallel zu Straße und Fußweg, der Maßstab der Installation und die Anordnung der Bildflächen im Raum fordern die Bewegung ein. Sie bleibt nicht nur gedankliches Spiel. In beiden Installationen überlagern sich, auf unterschiedliche Weise, die simultane Erfahrung der realräumlichen Situation mit der leibsinlichen Wahrnehmung der Farbräume. Mit dem Gang des Körpers durchmisst der Betrachter den Raum einerseits und wird sich andererseits des Perspektivwechsels bewusst. Er durchgeht den Raum als ‚spatium‘, als geometrische Dimension der Installation, spürt mit der leiblichen Wahrnehmung aber auch eine Situation, die sich in den Räumen der Farbe fortsetzt. Der Betrachter kann sie durch die eigene Bewegung für sich auf unterschiedliche Weise in Anspruch nehmen und auch durch seine Anwesenheit verändern.

Die Malerei der Installationen wurde für den spezifischen Ort entwickelt und fügt sich als Reaktion auf ihn in die gegebene Situation ein. Format, Anordnung und Thema sind eng mit dem Kontext, so dass diese Malerei als architektonischer Eingriff verstanden werden kann. Die Geometrie der Architektur bildet den Ausgangspunkt der malerischen Interventionen im Raum, deren Qualität unterstrichen wird. Doch wird auch die vorhandene Architektur modifiziert. Gehen wir in der Vorstellung zur Idee des ‚Bildes als Fenster‘, als Blick hinaus in eine Illusion zurück, so könnten wir uns nach der Analyse der Installation vorstellen, wie das architektonische Element der Fensteröffnung in der Umkehr auch den Raum definieren würde. Denn wenn sich Wand und Bild, Realraum und Farbraum, in den Ausmaßen einander annäherten, ergäben sich weit reichende Konsequenzen. Die architektonische Struktur würde von der Malerei überlagert, sie löste sich auf, die Malerei de-konstruierte die Struktur und

konstruierte die Architektur zugleich neu.¹²² Damit sind die Ziele umschrieben, welche die weiteren Experimente leiten sollen.

¹²² Diese Wechselwirkungen werden auch in den Überlegungen und Planungen vieler Architekten deutlich. Hier soll nur ein Zitat aus den 1920er Jahren von Theo van Doesburg angeführt und dabei an das Utrechter Schröder-Haus des Architekten Gerrit Rietveld erinnert werden. Van Doesburg stellt im Zusammenhang mit der Gestaltung des ‚Café Aubette‘ in Strassburg 1928 fest: „Die Konsequenz der Malerei ist nicht in ihrem Ende gelegen. Ebenso wenig ist die Unterdrückung der Farbe in der Architektur als die Konsequenz der modernen Architektur anzusehen. Im Gegenteil, wo beide sich immer mehr nach der gemeinsamen Achse entwickeln, war ein innerer Zusammenhang zwischen Farbe und Raum unvermeidlich.“ Zitiert nach Fanelli, Giovanni: *De Stijl* a.a.O., S. 73

4.4. Farbe und Objekt

Einleitung 4.4.

Die Verwendung bestimmter, für unorthodoxe Anbringung geeigneter Materialien als Malgrund erlaubt differenzierte Anordnungen im Raum, die (wie am Beispiel der Installationen gezeigt) die Konstellation des Echtraumes selbst verändern können. Das Verhältnis des Bildes zum Raum und damit zum Betrachter kann aber auch durch die Form des Bildes mitbestimmt werden. In der Arbeit an den Bildobjekten der ‚Cutouts‘ übernehme ich letztere Möglichkeit in meine Malerei. Der Malgrund wird im Anschluss an die Malerei entsprechend der Farbräume beschnitten und in seiner Form verändert. Das Bild wird so, statt nur imaginäres ‚Fenster‘ zu sein, auch zum Objekt, das mit dem Raum interagiert. Die ‚Cutouts‘ beziehen ihre Wirkung aus der gleichzeitigen Wahrnehmung von Farbraum und Echtraum und forcieren dadurch die Annäherung zwischen dem Farbraum und dem architektonischen Eingriff im Raum.

Im Prozess der Herstellung ist die Reihenfolge der Maßnahmen ausschlaggebend für das Ergebnis. Eine Zeichnung oder eine Malerei liefern die Vorgaben für die Form des Malgrundes. Der virtuelle, ‚unmögliche Raum‘¹²³ der Zeichnung oder Malerei wird zu einer möglichen, zu einer gebauten Form des architektonischen Objektes im Kontext des Raumes.

Schwarz - Weiß Cutouts 1- 5

Was es ist / Was man sieht

Im Gegensatz zur der Serie ‚Orange in Gelb‘, die geschwungene, organische Formen miteinander überlagert, verschachteln sich in dieser Arbeit der ‚Schwarz Weiß Cutouts 1-5‘ geometrische Körper geometrische Flächen ineinander. Die gezeichneten Linien definieren – an manchen Stellen sehr entschieden, an anderen eher verhalten – den Raum. Auf den ersten Blick erscheint die Zeichnung als mögliches Abbild einer realräumlichen Formation, also als eine Repräsentation geometrischer Körper. Bei genauerer Betrachtung wird deutlich, dass die Zeichnung die Regeln der Perspektive benutzt und damit eine Räumlichkeit aufbaut, ihr aber an anderen Punkten widerspricht. Die Perspektive erweckt einen tektonischen Eindruck, der nicht überall in der Zeichnung gehalten werden kann. Die Zeichnung verfolgt vorrangig die Regeln

¹²³ Als ‚unmöglichem Raum‘ bezeichne ich eine Abbildung auf der Fläche, die zwar perspektivische Mittel einsetzt, jedoch keine realräumliche Situation abbildet. Es entsteht der Eindruck einer Tektonik, die jedoch allein in der Zeichnung, nicht aber als Übersetzung im Realraum möglich wäre. Der ‚unmögliche Raum‘ wird im folgenden anhand der ‚strukturellen Konstellationen‘ von Josef Albers verdeutlicht.

ihrer zweidimensionalen Komposition, als dass sie sich bemüht Abbild einer baulichen Vision zu sein. So entsteht eine ‚unmögliche‘ Geometrie in der Formation der architektonischen Elemente.



Abb. 46. Schwarz Weiß Cutouts 1-5, 2005, Kreide, Öl auf Gipskarton, 5 Stück je ca. 65 cm x 120 cm

Absicht / Ziel

Die Herstellung der Serie beginnt mit der Zeichnung und verwendet sie als Grundlage, um den Umriss der Zeichenplatten zu bestimmen. Die Qualitäten der Farbräume in anderen Bildern werden hier ersetzt durch die mehrdeutig lesbare, zeichnerische Komposition. Die ‚unmögliche‘ Geometrie der Grafik entwickelt ähnliche Qualitäten des Ahnens und Spürens vom Raum wie der Farbraum.

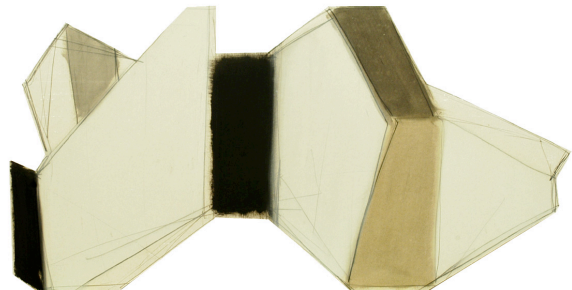


Abb. 47. Schwarz Weiß Cutout 2, 2005, Kreide, Öl auf Gipskarton, ca. 65 cm x 120 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Im Anschluss an die Zeichnung wird die äußere, umgebende Linie der Zeichnung zur Schnittkante der Zeichenplatte. Das Papier wird mit dem Cutter geschnitten, die Gipsplatte selbst gebrochen und im Anschluss durch Hobeln und Schleifen gesäubert. Die entstehende Form der Gipskartonplatten und die Zeichnung sind miteinander kongruent. Teile der Zeichnung werden im Anschluss mit unterschiedlichen Grauwerten belegt. Sie verstärken das Vor- und Zurückstoßen bestimmter Bereiche aus der Bildebene heraus oder hinein bzw. assoziieren Schatten im unmöglichen Gefüge der Körper.

Ergebnis

Die Wirkung dieser Serie aus fünf Platten beruht auf dem Gegensatz zwischen der irrealen Tektonik in der Zeichnung und der resultierenden, konkreten Figur der Platte als Objekt im

Realraum. Mit irrealer Tektonik meine ich eine unmögliche Tektonik, deren Volumen und Ebenen in der Zeichnung als Kompositionselemente fungieren, doch als eine Konstruktion im Echtraum nicht möglich sind oder nur sehr bedingt ineinander gefügt sein könnten. Hierdurch wird der schwebende oder auch unfassbare Charakter der grafisch tektonischen Konstruktionen verstärkt. Im Kontrast dazu steht die Form der Zeichenplatte als Bildobjekt, die eine konkrete Situation im Realraum einnimmt und mitbestimmt.

Fazit / Überleitung

In dieser Arbeit bestätigt sich die oben genannte Vermutung, dass die räumliche Qualität der ‚unmöglichen‘ Geometrie sich insofern mit der Wirkung der Farbräume vergleichen lässt, als dass hier eine Räumlichkeit spürbar ist, auch wenn sie realräumlich tektonisch unfassbar bleibt. Für weitere Arbeiten liegt die Kombination dieser Konstruktion ‚unmöglicher‘ Räume mit den Farbräume nahe.

Die Arbeit der ‚Schwarz Weiß‘ cutouts weisen eine Verwandtschaft zu den ‚strukturellen Konstellationen‘ von Josef Albers auf. Um den Begriff der ‚unmöglichen Tektonik‘ zu erläutern, stelle ich ein Beispiel einer Konstellation von Albers kurz vor.

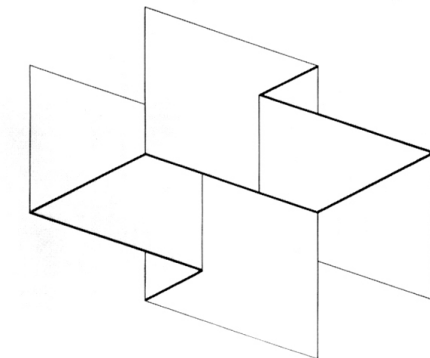


Abb. 48. Josef Albers, strukturelle Konstellation

Die Überlagerung verschiedener Perspektiven gleicher oder ähnlicher Körper bzw. Flächen führt bei Albers zu räumlichen Strukturen, die die gedankliche Rückführung in Figuration des Echtraumes nicht mehr zulassen. Es sind grafische Konstruktionen von geometrischen Körpern oder eines Raumes, die in unserer körperlich erfahrbaren Umgebung nicht realisierbar sind. Damit wird eine räumliche Vorstellung geöffnet, die über das vermeintlich dargestellte geometrische System hinausgeht. Diese Zusammenhänge werden von François Bucher in „Josef Albers – Trotz der Geraden. Eine Analyse seiner grafischen Konstruktionen“ folgendermaßen beschrieben:

„Wir streben danach, die fragmentarische Form logisch in ein euklidisches System einzubauen. Aber genau diese, von Albers nicht erwünschte Vorstellung wird durch unsere suchende und sich verändernde Blickrichtung verunmöglicht. Höhlung wird Körper [...] was wir von unten zu fassen glaubten, sehen wir nun von oben.“¹²⁴

Ähnlich beschreibt Getulio Alviani die Vorgänge der Wahrnehmung beim Betrachten der strukturellen Konstellationen von Albers. Er stellt das beständige Hin- und Herspringen der Betrachtung, die dezidiert kognitive Leistung heraus, zwischen der räumlichen Darstellung und der (übersetzenden) Vorstellung, wie sich dargestellten Konstellationen im Realraum möglich sein könnten.

„Albers aktiviert die Subjektivität des Beschauers welche [...] mit wirkt am Bild als Ereignis. Und zwar reflektiert Albers auf Bewegung. Im Falle der strukturellen Konstellationen ist die Bewegung, die im Bewusstsein des Beschauers in Aktion versetzte aporetische Ebene – Raum – Struktur, die fortwährend auf Lösung drängt und der fortwährend die Lösung verweigert wird. Diese intellektuelle Irritation ist begleitet von dem fortwährenden Wechsel unvereinbarer räumlicher Blickeinstellungen [...] Es finden räumliche Umspringeffekte statt, sei es dass Aufsicht und Untersicht, sei es dass Linksrichtung und Rechtsrichtung den Blick der Konkaverfahrung und Konvexerfahrung alternieren.“¹²⁵

Gelb Rot Cutouts 1 – 5

Was es ist / Was man sieht

Die Arbeit der ‚Gelb Rot Cutouts 1–5‘ besteht aus fünf einzelnen Bildern von je circa 70 auf 45 Zentimetern Größe. Sie bauen auf einer orthogonalen Struktur auf, die in Verbindung steht zu den Farbflächen und den Farbräumen auf der Oberfläche der Bilder. Bei unterschiedlicher Hängung sind Varianten in der Komposition möglich.

Absicht / Ziel

Dieser Serie lag der Versuch zu Grunde, eine Farbraumkomposition der Fläche in der Form des Bildträgers fortzusetzen, mit dem Ziel, ein Bildobjekt zu erhalten, in dem Form und Farbraum kongruent zueinander sind.

124 Bucher, François: Josef Albers. Trotz der Geraden. Eine Analyse seiner grafischen Konstruktionen, Bern: Benteli, 1961, S. 24

125 Alviani, Getulio: Josef Albers, Milano: l'Arcaedizioni, 1988, S. 242



Abb. 49. Gelb Rot cutouts 1-5, 2003, Öl auf Hartfaser, je ca. 70 cm x 45 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Die Malerei in diesen ‚Gelb Rot Cutouts 1-5‘ entsteht aus einer ähnlich reglementierten Vorgehensweise wie die der Colorlayer (Kap. 1.1.). Mit dem Unterschied, dass die orthogonalen Farbflächen nicht in jedem Falle über die gesamte Breite, von Bildrand zu Bildrand verlaufen. Dies resultiert aus der Tatsache, dass das Bildformat während des Malens noch nicht festgelegt ist und daher die Malerei ohne Bezug zum Format begonnen wurde. So konnten die Farbfelder aber nach einem inhärenten Kompositionssystem, das aus den Wechselwirkungen zwischen den Maßen eines Proportionssystems und den Pinselbreiten besteht, aufgetragen werden. Weitere Bedingung war die Komposition der entstehenden Kontraste in Verbindung mit den farbräumlichen Wirkungen.

Ausführung

Die äußere Begrenzung der farbigen Flächen wurde im Anschluss an den Malprozess festgelegt, indem das Bild aus den übergroßen Platten ausgeschnitten wurde. Dafür wurde die gewählte Form des Formats auf die Rückseite der Hartfaserplatten übertragen, um diese, ohne die farbige Oberfläche zu beschädigen, von hinten auszusägen.

Ergebnis

Der Schnitt entlang von Kontrastlinien zwischen Farbbereichen entwickelt aus der Farbraummalerei die spezifische Form der Malplatte. Die Malerei bedingt die Form der Platte derart, dass die Farbe untrennbar von der Form erscheint. Das Bild wird zu einem Objekt, das sich mit seiner Umgebung verzahnt. Die Fläche auf der Wand zwischen den einzelnen Objekten wird dadurch ebenfalls zur definierten Form. Doch nicht nur die Formen verzahnen die Objekte miteinander, auch die Farbräume, die innerhalb eines Bildes angelegt sind, überspringen die Grenzen des einzelnen Malgrundes. Es stellen sich Farbräume senkrecht zur Wand ein, die sich zwischen den verschiedenen Platten auftun, sodass diese oder zumindest Teile von ihnen

entweder nach hinten zu weichen scheinen oder in den Vordergrund treten. So wird die Komposition zu einem räumlich dreidimensional erscheinenden Konstrukt.



Abb. 50. Gelb Rot cutouts 1-5, 2003, Skizze zur Hängung im Raum ohne Maßstab

Fazit / Überleitung

Diese Wirkung wird in der obigen Skizze demonstriert, die eine mögliche Hängung der Wandobjekte in einem größeren Maßstab simuliert. Die Farbraummalerei bestimmt hier die Wirkung der gesamten Wand im Gefüge des Echtraumes. Man könnte sich diese Wand als Konstruktion in alle drei Dimensionen des Raumes weiterdenken, die eine eng mit den Farbräumen verknüpfte, architektonische Komposition erstellt.

Blau Cutouts 1-3

Was man sieht / Absicht

Die dreiteilige Serie ‚Blau Cutouts 1-3‘ auf Gipskarton baut kräftige Kontraste zwischen Dunkelblau, Dunkelgrün und sehr hellen, weißblauen Bereichen auf. Die Farbflächen assoziieren Volumen und Flächen in einer räumlichen Komposition, ähnlich der grafischen Serie der ‚Schwarz Weiß Cutouts‘ (Kap. 4.4.). Diese Serie führt die Möglichkeiten der in den verschiedenen Cutout-Experimenten entwickelten Techniken zusammen. Die unmögliche Geometrie wird ergänzt um die Qualitäten des Farbraumes, die gemeinsam als Grundlage für die Form des Malgrundes herangezogen werden.



Abb. 51. Grün Blau Cutouts 1-3, 2005, Öl auf Gipskarton, 3 Stück je ca. 65 cm x 120 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Statt mit einer Zeichnung beginnt die Arbeit an diesen Bildern direkt mit Farbe und Pinsel. Die Arbeit verfolgt eine Komposition der unmöglichen Geometrie und geht gleichzeitig der Organisation des Farbraumes nach. Dieses geschieht, indem die aufgespannten Farbräume perspektivische Kontrastlinien erzeugen, so dass Verwandtschaften zu architektonischen Figuren entstehen. Die Farbflächen werden zu Volumen oder Flächen. Die äußersten Kanten dieser Formationen werden zu Schnittlinien und bestimmen die Figur der Gipskartonplatten.

Ausführung

Die Ausführung erfolgt in transparenter Farbe, die in Schichten aufgebracht wird. Anfangs werden die Farben trocken aufeinander geschichtet. Die obersten Lagen der Farbe nutzen auch die Mischung nass in nass mehrerer Farbtöne auf der Fläche.

Fazit / Überleitung

Farbräume verbinden sich in dieser Arbeit mit der unmöglichen Tektonik, die aus den Linien zwischen den Kontrasten entsteht. Diese Wirkungen werden gesteigert durch die Schnittkanten entlang der äußeren Kontrastlinien. Ein Eindruck von ‚echten‘ Knicken im Bild entsteht, da die perspektivischen Linien zwischen den Farbflächen sich visuell mit den schrägen Schnitten der äußeren Form verbinden. Die ebenen Platten erhalten eine stark plastische Wirkung. Die Verformung der Platten in die dritte Dimension liegt als weitere Entwicklung nahe und leitet über zu den Arbeiten, die im folgenden Kapitel besprochen werden.

5. Dreidimensionale Konstruktion von Farbräumen

5.1. Farbraum als Bedingung der Konstruktion

Einleitung 5.1.

Die Experimente haben gezeigt, wie über die Farbräume der Malerei die Form und der Objektcharakter des Bildes verändert werden. Für den nächsten Schritt meiner Untersuchung wird die Relation des Farbraumes zur Bildform in der dritten Dimension einbezogen. Diese Konstruktion von Farbräumen im architektonischen Raum wurde in der Serie der Bildraumobjekte ausgeführt. Dabei handelt es sich um Bilder, in denen Bereichen der flächigen Farbraumkomposition Malflächen an unterschiedlichen Positionen im dreidimensionalen Realraum zugeordnet werden. Dadurch stehen den Farbräumen statt einer nun endlose Flächenpositionen zur Verfügung, die räumlich angeordnet werden. Durch die Verformung der Fläche des Malgrundes in die dritte Dimension entstehen gefaltete Bildobjekte, die (vorerst) einfach gefalteten cutfolds. Die Arbeitsschritte in der Herstellung dieser Objekte variieren in ihrer Reihenfolge und bestimmen maßgeblich das Ergebnis. In der ersten Variante begann ich den Herstellungsprozess mit der Konstruktion des dreidimensionalen Malgrundes. Die Malerei erfolgte im Anschluss als Reaktion auf die Flächen im Raum. Eine weitere Serie nutzt die Grundlage einer Zeichnung oder der Malerei des Farbraumes, um die Schnitte für Format und Knicklinien festzulegen.

Die erste Lösung ist stark von der Planung bestimmt. Das Prinzip und die Regeln der Malerei bilden die bereits erprobten malerischen Vorgehensweisen der Schichtung und der Vermalung der Farbmaterie. Hierfür wird ein entsprechender Malgrund entworfen und gebaut. Die zweite Variante eröffnet dagegen im experimentellen Umgang mit der Farbe während des Malens weitergehende Möglichkeiten. Farbräume und Strukturen entstehen während des Malprozesses, an denen sich im Anschluss die Position und Führung der Schnitte und Knicke orientiert.

Beide Vorgehensweisen führen zu Ergebnissen, in denen eine stimmige Überlagerung von Farbraum und Realraum entstanden ist. Damit meine ich, dass sowohl die konstruktive Figur als auch die Struktur der Farbräume ihre eigenen, spezifischen Qualitäten entwickeln können und weiter dass durch die gleichzeitige Wahrnehmung beider Maßnahmen bzw. Räume eine Verstärkung in der Wirkung erkennbar ist. Das bedeutet z.B., dass eine Tiefe im Bild tiefer wirkt oder eine Vielschichtigkeit in ihrer Komplexität gesteigert wird. Es kann auch heißen, dass sich die Maßnahmen ergänzen, da sich die Struktur der architektonischen Komposition in der Farbe wieder finden lässt und umgekehrt. Das Gegenteil wäre eine besondere Spannung, die

gerade durch den Kontrast zwischen den beiden, die Struktur bildenden Mitteln aufgebaut wird. Das Ziel ist in jedem Falle, dass die Gestaltungsmittel der Farbe und diejenigen der Flächenform eine Verbindung eingehen und in ihrer Korrelation die besondere Qualität der Arbeit erzeugen.

Eine weitere Reihe von Experimenten zur Konstruktion von Farbräumen sind die zweifach gefalteten cutfolds. Die Schnitte werden hierbei nicht nur parallel zueinander geführt, sondern auch so, dass sich zwei Schnittlinien kreuzen. Die resultierende Faltung bildet eine schräge Kante aus, den Grat eines Volumens von außen gesehen, oder von innen gesehen: den spitzen Walm des Innenraumes. Als Ergebnis vorhergehender Experimente gehen die zweifachen cutfolds von einer Bilderserie auf einem orthogonalem und ebenen Malgrund aus. Es hat sich gezeigt, dass der geformte und dreidimensional geknickte Malgrund als Einschränkung für den Malprozess zu werten ist. Die dreidimensionale Form wird im Anschluss an die Malerei aus der Struktur abgeleitet.

Die Ausführung der Grate der volumenhaltigen Bereiche bringt das geometrische Problem mit sich, dass dreieckige Teile der Bildfläche bei der Fügung entfallen müssen und daher die Kontinuität der Bildfläche nicht mehr gegeben ist. Die Lösung hierfür besteht in der Öffnung der Grate, um der Geometrie der Fläche und der Vollständigkeit des Bildes zu entsprechen. Es können schlüssige Qualitäten im Zusammenspiel von Farbraum und Bildobjekt entstehen. Darüber hinaus bergen diese Arbeiten ein großes Potential als konstruktive Elemente für weitere Entwürfe.

5.1.1. Einfache cutfolds

Magenta Cutfold 1

Was es ist / Was man sieht

Die Arbeit ‚Magenta Cutfold 1‘ besteht aus einer drei Millimeter starken Hartfaserplatte als Malfläche, die auf einer Unterkonstruktion aus Holz aufgebracht ist. Die Abmessungen der Arbeit sind ca. 70 auf 164 auf 30 Zentimeter. Parallel zum Hintergrund, der Wand, hebt sich die größte der drei Flächen am weitesten von der Wand ab. Die kleinere Fläche ist sowohl wesentlich näher als auch parallel zur Wand positioniert. Der Übergang wird durch eine schräge Ebene vermittelt, so dass eine geknickte Fläche entsteht, die sich bis zu dreißig Zentimeter von der Wand abhebt.

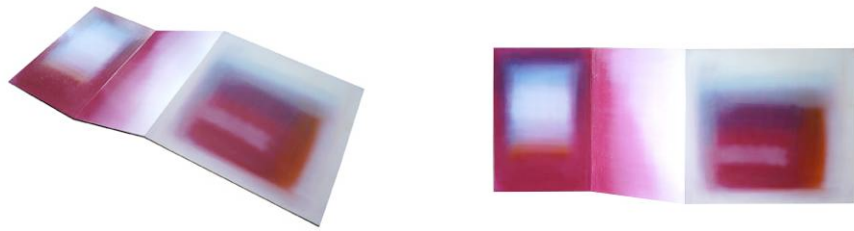


Abb. 52. Magenta cutfold 1, 2005, Öl auf Hartfaser, 70 cm x 164 cm x 30 cm

Absicht / Ziel

In der Installation ‚Kampf und Liebe der Magenta‘ wurde das Spiel der Positiv- Negativwechsel von Farbräumen auf den kleinen Bildformaten im hinteren Raum angeordnet. Diese Arbeit nimmt dieses Spiel auf und entwickelt es weiter, indem den Positiv-Negativ-Farbräumen je eine Position im Realraum zugeordnet wird und so in einer zusammenhängenden dreidimensionalen Bildkonstruktion resultieren.

Herstellung / Experimentaufbau

Die Malerei wurde als Programm gesetzt und damit zur Grundlage für den Entwurf und den Bau des Malgrundes. Die Vorgaben waren damit weitgehend in Hinblick auf die angestrebte Malerei festgelegt, um diese geknickten Malflächen vorab zu planen und zu konstruieren.

Ausführung

In der Ausführung wurden nachrangigere Entscheidungen gefällt: Die Größe und Proportion der verschiedenen Farbflächen, die Breiten der Übergangszonen und die Lösung des Verlauf auf der geneigten Fläche. Schwierig ist es, Farbe gleichmäßig über die Knickkanten der Malfläche hinweg aufzutragen, um die Kontinuität eines gleichmäßigen Farbauftrages zu erreichen. Entweder presst sich an der Kante zuviel Farbe aus dem Pinsel heraus, was zu Leckaugen führt, oder es wird durch den zu starken Druck des Pinsels an der Kante Farbe aus den unteren, bereits angetrockneten Schichten wieder abgetragen. Dieses Problem entschärft sich etwas, wenn der Winkel zwischen zwei Flächen nicht stark geneigt ist.

Ergebnis

In dieser Arbeit wird die farbräumliche Malerei über die Position der Flächen an verschiedenen Positionen im Echtraum angeordnet. Form und Größe der Flächen und die Art der Malerei bedingen sich gegenseitig. D.h. die orthogonale Form der Platten findet ihre Entsprechung in der orthogonalen Pinselführung.

Fazit / Überleitung

Diese Arbeit zeigt die konsequenten Zusammenhänge auf, die Malerei und plastisches Objekt miteinander eingehen. Als Objekt bleibt das Bild dem Charakter der Malerei verhaftet, fügt diesem aber dreidimensionale Qualitäten hinzu. Der aufwändige Planungs- und Herstellungsprozess der im Raum geneigten Malgründe ist möglich, da Malerei und Form des

Malgrundes einen direkten, fast kausalen Zusammenhang aufweisen. Die Malerei kann so kräftige und eindeutige räumliche Wirkungen hervorbringen, die sich auf der Figur des Malgrundes behaupten können. Hier können sich in der Wahrnehmung beide Systeme, das der Farbe und das der Figur, ergänzen.

Blau - Grün Cutfolds 1-3

Was es ist / Was man sieht

Die Serie der ‚Blau - Grün Cutfolds 1-3‘ besteht aus drei Teilen, jeweils circa 70 auf 120 auf 20 Zentimeter groß, deren geknickte Flächen aus Gipskarton hergestellt sind. Die horizontal ausgerichteten Arbeiten weisen eine Vertikalität der Farbflächen auf, die in verschiedenen, schrägen Winkeln verläuft. Diese farbräumliche Komposition erzeugt die Illusion von geneigten Flächen, die durch realräumlich vertikale Knicke in den Platten ergänzt werden.

Absicht / Ziel

Absicht in dieser Serie war es, den Anteil der Planung innerhalb des Herstellungsprozesses möglichst gering zu halten. Der direkte Einfluss der Zeichnung und der Malerei auf die realräumliche Gestaltung der Objekte sollte intensiviert werden.

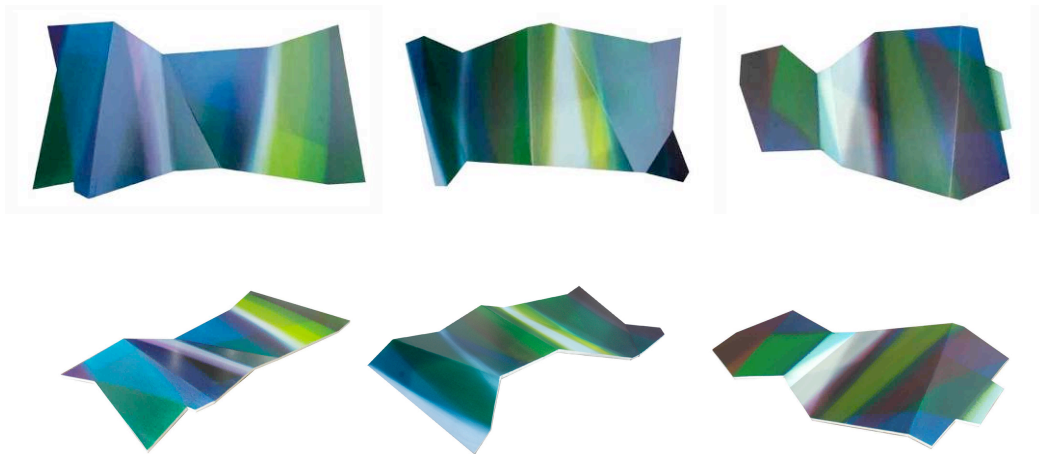


Abb. 53. Blau - Grün Cutfolds 1 - 3, 2005, Öl auf Gipskarton, 3 Stück je ca. 70 cm x 120 x 20 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Um das zu ermöglichen, habe ich bei dieser Serie der Bildraumobjekte den Beginn des Herstellungsprozesses im Vergleich zur vorangegangenen Arbeit verändert. Statt der Planung eines Malgrundes über Proportionen und Abmessungen vermittelt einer technischen Konstruktionszeichnung wird die Handskizze mit Ölkreide auf dem noch ebenen, originalen Malgrund zum Ausgangspunkt der Herstellung. Die Skizzen erstellen Kompositionen, die mit der zweidimensionalen Serie der ‚Schwarz Weiß Cutouts 1-5‘ (Kap. 4.4.) vergleichbar sind.

Einige der Linien werden als Schnittkanten ausgewählt, zum einen für die äußere Form, zum anderen, um zwei, drei oder vier vertikale, geneigte Schnitte quer durch das Format als Knicklinien zu setzen. Diese teilen die Gipskartonplatte in Einzelteile, denen verschiedene Neigungen im Realraum zugeordnet werden. Auf einer Unterkonstruktion wieder zusammengebaut, wird die Zeichnung zu einer dreidimensional geknickten Fläche. Die Winkel der Neigungen sind flach gewählt, um eine visuelle Kontinuität der Fläche, von einem bestimmten Blickpunkt aus zu gewährleisten. Diese Form der im Raum geknickten Stichzeichnung dient als Malgrund. Die Zeichnung wird nach und nach durch den Auftrag der Farbschichten überlagert. Sie bauen ein System aus horizontalen und vertikalen Farbflächen auf, die sich in ihrer Ausrichtung und den Proportionen auf die Struktur der Zeichnung und auf die Form der Konstruktion beziehen.

Ausführung

Im Prozess des Malvorganges entstehen dichte Kompositionen von Farbräumen. Sie bestehen aus dem Wechsel zwischen weichen Übergängen der verwandten Dunkelblau und Grüntöne und aus härteren Farbkanten an der Grenze zu sehr hellen Bereichen. Hier ist die plastische Wirkung am stärksten.

Ergebnis

Durch die gemeinsame Bezugnahme der Schnitte auf die Zeichnung, und der Malerei auf Zeichnung und Schnitte, sind die Farbräume und die Form des Objektes untrennbar miteinander verwoben. Die visuell-farbräumlichen Erscheinungen in der Fläche sind mit den flachen, aber plastischen Knicken der Konstruktion im Realraum vergleichbar. Beide ergänzen einander in der entstehenden räumlichen Konstellation und können zum Teil nicht voneinander unterschieden werden.

Der Betrachter kann erst durch eine Veränderung seiner Position in Bezug auf das Objekt, also durch seine Bewegung im Realraum, zwischen dem dreidimensionalen Knick in der Malplatte und dem visuellen ‚Knick‘ der Farbräume unterscheiden.

Probleme

Wie auch schon bei den ‚Magenta Cutfolds I‘, zeigt sich hier als Problem, dass es kaum möglich ist, die dünne Farbe gleichmäßig und vielfach geschichtet über die Knickkanten hinweg und in die spitzen Winkel hinein aufzutragen. Das bedeutet, dass sich die Farbverteilung tendenziell wieder an einzelnen, ebenen Flächen orientiert, statt über die Form hinweg zu laufen. In der Serie der ‚Blau - Grün Cutfolds‘ ist dieses Problem relativ gering, da die Winkel klein sind. Die flachen Neigungswinkel erlauben auch eine leichtere Lesbarkeit der Bilder von einem Betrachterstandpunkt aus, da das Auge aus den meisten Positionen heraus alle Flächen gleichzeitig einsehen kann. Hinzu kommt die Schwierigkeit, die Malerei auf unterschiedlichen, schräg im Raum angeordneten Ebenen auszuführen. Augen, Hand und Pinsel können nur

schwer das kompositorische Zusammenwirken der komplexeren Bedingungen des Malgrundes erfassen und in die Bewegung des Malens umsetzen. Der Einfluss der Kanten des Malgrundes ist hier dreidimensional im Raum angelegt, so dass auch die Bewegung der Hand dreidimensional ausgeführt werden muss. Dem Hin und Her oder dem Auf und Ab beim Verstreichen der Farbe wird ein gleichzeitiges, wenn auch geringes, Vor und Zurück hinzugefügt.¹²⁶

Fazit / Überleitung

An diesen Schwierigkeiten in der Herstellung der Arbeiten wird deutlich, dass ein modifizierter Herstellungsvorgang notwendig ist, um einen gleichmäßigen Auftrag zu erreichen. Es bestätigt sich wiederholt, dass die Malerei auf der ebenen Fläche im rechtwinkligen Format am einfachsten auszuführen ist. Komplexe Formen als Malgrund fördern die Tendenz zum ‚Anmalen‘, statt eines vielfältigen und selbständigen Malprozesses. Um letzteres dennoch zu erreichen, muss die Malerei vor der Konstruktion der Fläche angefertigt werden.

Magenta cutfold 3

Was es ist / Was man sieht

‚Magenta cutfold 3‘ ist mit 40 auf 60 Zentimetern und einer Höhe von circa 15 Zentimetern eine relativ kleine Arbeit. Die Malerei ist auf Papier ausgeführt und anschließend auf Pappe aufgezogen, die zur Aussteifung der dreidimensionalen Form auf einer Unterkonstruktion, ebenfalls aus Pappe, aufgebracht.

Die Regeln der Malerei sind denen der ‚Colorlayer‘ verwandt. Die Breite des Pinsels, Proportion der Flächen, Einfluss des Formates, Verstreichung über die gesamte Bildbreite liegen den Kompositionen zu Grunde. Hinzu kommen diagonale Linien, die perspektivische Räume andeuten. Wie in dem Experiment der ‚Schwarz Weiß Cutouts‘ eingeführt, stehen sie auch hier teils in einem ‚unmöglichen‘ geometrischem Zusammenhang. Farbräumliche Erscheinungen werden durch diese schrägen Linien ebenfalls verstärkt, da sie in die Tiefe des Farbraumes hinein- oder aus ihm herausführen.

¹²⁶ Ein Problem, das bei der Bearbeitung von größeren Flächen entfällt, da sich der Körper des Betrachters parallel zu der Fläche im Raum ausrichten kann.

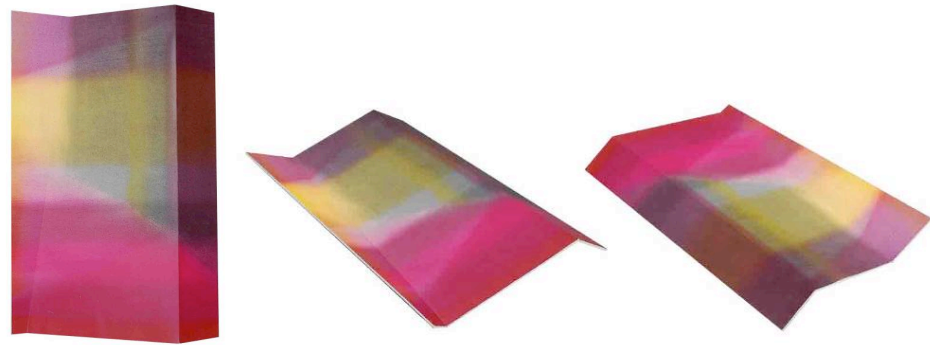


Abb. 54. Magenta cutfold 3, 2006, Öl auf Papier auf Pappe, ca. 40 cm x 60 cm

Absicht / Ziel

Ansatz für diese Serie war, die Malerei der Verformung der Bilder zum Objekt zu Grunde zu legen. Das Experiment stellt also den Farbraum an den Ausgangspunkt des Entwurfs der Konstruktion. Das Bild ist zunächst eine orthogonale Fläche, da wie gesagt die rechteckige Form für den Prozess der Malerei die geringsten Einschränkungen bietet. Der Pinsel muss sich nur an den Ausmaßen, weniger an der Form des Malgrundes orientieren. Das fertige Bild gibt die Schnittkanten für die Faltung in den Raum hinein vor.

Herstellung / Experimentaufbau

Zur Herstellung der Objekte wird die fertige Malerei auf Pappe als Trägermaterial aufgezogen, so dass die Malerei die nötige Steifigkeit hat und als ein räumliches Konstrukt verbaut werden kann. Die Lage der Schnitte nimmt die Linienführung innerhalb des Bildes auf und sucht so die farbräumliche Situation im Bild zu stärken oder sie zu konterkarieren. Die Schnitte ziehen also nicht einfach die vorhandenen Farbkanten nach, um diese zu verdoppeln, sondern werden mitunter innerhalb der Farbflächen (sozusagen ‚quer‘ zu ihnen) angeordnet. Die Position der Faltkanten verhält sich damit in der Komposition genau so, wie die Anordnung einer weiteren Lage Farbe auf dem flachen Bild hätte ausfallen können.

Ergebnis

Die Konstruktionen der Bildobjekte im Anschluss an den Malvorgang erlaubt eine größere Perfektion in der Ausführung. Die Malerei kann auf der ebenen Malfläche besser ihre Qualitäten entwickeln, da sie aus ihren eigenen Gesetzen entsteht und die Form der Faltungen nach sich zieht. Die verstärkte Präzision in der Ausführung und die stärkere Ausrichtung auf die Qualität der Malerei steigert die Wirkung der Arbeiten. Die feinen Übergänge des Farbauftrages stehen in einem sich gegenseitig stärkenden Kontrast zu den prägnanten Faltungen von Papier und Pappe.

Fazit / Überleitung

In dieser Arbeit entsteht wie in dem Experiment ‚Blau – Grün Cutfolds 1-3‘ eine komplexe Wechselwirkung zwischen der Wahrnehmung der echten und der gemalten Kanten im Raum.

Die visuellen Qualitäten des schwebenden Farbraums und die räumliche Realität der Konstruktion ergänzen sich. Ein praktischer Vorteil liegt in der Reihenfolge der Herstellung. Gerade bei den mehrfarbigen und mehrschichtigen Entwürfen ist wichtig, dass die Anlage der Farbe auf der Fläche ungehindert den Regeln meiner Malerei folgen kann. Monochrome Farbgebungen würden sich auch über Körperecken oder Kanten der Faltung hinweg herstellen lassen.

Die Schnitte trennen bei den in Kapitel 5.1.1. vorgestellten Arbeiten, ‚Blau – Grün Cutfolds 1-3‘ und ‚Magenta Cutfold 3‘, den Malgrund immer in seiner gesamten Breite oder Länge. Es sind Durchschnitte durch die Fläche und keine Ausschnitte. Die entstehenden Konstruktionen sind Knicke im Raum, die sich entlang einer Ausrichtung, entlang einer Dimension des Bildes entwickeln, wie sie als Faltung auch in der Aufstellung der Elemente bei Iakov Chernikhov zu finden sind.¹²⁷ Diese einfachen Cutfolds sind somit gerichtet, konstruktiv nachvollziehbar und in der Ausführung praktikabel, sie können aber der Malerei auch nur eine eingeschränkt räumliche, dreidimensionale Entsprechung gegenüberstellen. Die einfache Ausrichtung der Knicke kann als eine Einschränkung in den Möglichkeiten der dreidimensionalen Gestaltung gesehen werden. Die Knickung in zwei Richtungen und damit die stärker plastische Durchformung des Bildes untersucht die folgende Gruppe von Arbeiten.

5.1.2. Zweifache cutfolds

Grün cutfold 1-3

Was es ist / Was man sieht

In der Serie ‚Grün Cutfold 1-3‘ sind zwei Arbeiten entstanden. Format, Material und die Reihenfolge der Herstellung sind mit denen in Kapitel 5.1.1. beschriebenen ‚Magenta Cutfolds 3‘ identisch. Das Farbspektrum verwendet gelbe, grüne und blaue Farbtöne, aus denen sich in der Mischung der Farbschichten die satte, grüne Komposition entwickelt. Assoziationen an

127 Der in den 1920er Jahren bekannt gewordene russische Architekt und Konstruktivist Iakov Chernikhov unterscheidet am Beginn seiner systematischen Aufstellung in seiner Entwurfslehre die architektonischen Elemente in Punkt, Linie, Fläche und Volumen. Diese Unterscheidung wurde hergeleitet durch eine Überführung von bestehenden, exemplarischen Architekturen in ‚reine Formen‘ mit Hilfe der Abstraktion. Für jede dieser Kategorien, insbesondere der komplexesten, dem Volumen, wurden bei Chernikhov bestimmte Möglichkeiten der Verformung und damit der Transformation dieser Elemente aufgezeigt. Für die Flächenelemente sind dies Faltungen entlang einer Ausdehnungsrichtung. Der folgende Schritt in der Entwurfslehre ist die additive Fügung der Elemente. Damit wird auch die Verwendung der Elemente in einer architektonischen Komposition eingeschrieben. Vgl. Cooke, Catherine: Chernikhov Fantasy and Construction, Iakov Chernikhov's approach to architectural design, London: Architectural design profile, 1984

landschaftliche Bezüge bieten sich unmittelbar an. Bei der Präsentation als horizontal liegende Objekte scheinen die flach geneigten Reliefs künstliche Landschaften herzustellen.



Abb. 55. Grün cutfolds 1 + 2, 2006, Öl auf Papier und Pappe, 40 cm x 60 cm

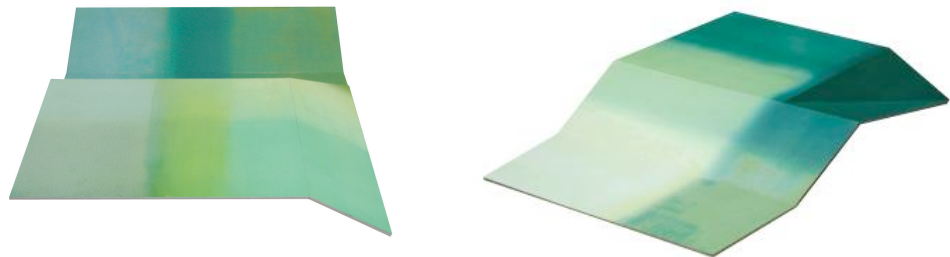


Abb. 56. Grün cutfolds 1 + 2, Schrägansicht

Absicht / Ziel

In dieser Serie sollen Objekte erstellt werden, die aus der Fläche heraus Innenräume wie auch Volumen generieren. Die Weiterentwicklung der plastischen Möglichkeiten um Raum bildende Konstruktionen aus zweifach geknickten Flächen soll in den Arbeiten ‚Grün Cutfold 1 + 2‘ untersucht werden.

Herstellung / Experimentaufbau

In jedem der beiden Bilder werden zwei Schnitte gesetzt, deren Positionen auf ähnliche Weise wie eine weitere Lage der Farbschichtung ermittelt werden. In diesem Fall scheiden die Schnitte in den Malgrund hinein, durchtrennen aber die Fläche nicht ganz. In Verbindung mit einem dritten, schrägen Schnitt wird die Knickung in zwei Richtungen, vergleichbar mit einer Gehrung, ermöglicht. Diese Knickung baut eine räumliche Richtung auf und verformt die Ebene. Wölbt sie sich nach innen, entsteht eine innenräumliche Situation, kommt sie dem Betrachter entgegen, so wird ein Volumen geformt.

Ergebnis

In dieser zweifachen Knickung werden Bäuche oder Dellen, Berge oder Senken sichtbar. Statt der zweidimensionalen entsteht ein eindeutig dreidimensionales Volumen bzw. ein Raum, der

von drei Seiten begrenzt ist. Die Serie ‚Grün cutfolds 1-3‘ verwendet beide Prinzipien der Knickung: die einfache Knickung durch das gesamte Bild und die Ausbildung einer Kehle bzw. Grates bei Knickung nach oben.

Probleme

Auf den ersten Blick wird in diesen Arbeiten nicht deutlich, dass das ursprüngliche Bild bei der Verformung nicht komplett erhalten bleibt. Die relativ homogene Farbe im Bereich der Grate überspielt die Verkürzung, die durch das Hochklappen der zwei Seiten entsteht. Je nach Grad der Erhebung oder der Absenkung muss aber ein dreieckiges Stück aus dem Bild herausgeschnitten werden, um die Form zu fügen. Dies hat zur Folge, dass die Farbflächen über die Knicke hinweg mit einem Versatz fortlaufen. Die Kontinuität des Farbraumes wird hier durch die Notwendigkeiten der Konstruktion unterbrochen.

Fazit / Überleitung

Die Bildraumobjekte dieser cutouts sind aus ihrer Herleitung heraus der Fläche und der Kontinuität der Bildoberfläche verpflichtet. Durch die Faltung der Fläche entstehen Volumen. Von innen gesehen entstehen Räume, in der Ansicht von außen Körper. Diese Bildraumobjekte entsprechen keinem eindeutigen architektonischen Element. Sie sind stattdessen eine Mischform zwischen Fläche und Körper und eine Kombination aus Fläche und Raum. Hinzu kommen die visuellen Räume der Farbe, aus denen die Form hervorgeht und deren ganz eigene Räumlichkeit die Komposition mit einer weiteren Qualität überlagert.

Die Maßnahmen der Raumbildung aus der Fläche heraus entsprechen den notwendigen, architektonischen Regeln der Geometrie und damit den Maßnahmen der Konstruktion. Die Malerei jedoch schafft andere Räume auf der Fläche, die eine Unversehrtheit dieser Oberfläche einfordern. Das Bild als Produkt der Farbe auf der zweidimensionalen Fläche soll aber in seiner Kontinuität erhalten bleiben. Malerei und Architektur setzen somit unterschiedliche Bedingungen, die sich aus ihren grundlegenden Eigenschaften ableiten. Beiden Anforderungen soll in der Umsetzung weiterer Konstruktionen entsprochen werden.

5.1.3. Offene Cutfolds

Magenta Cutfolds 4 - 5

Was es ist / Was man sieht

Die ‚Magenta Cutfolds 4 – 5‘ sind in Abmessung, Material und in der Art der Herstellung in erster Linie identisch mit den bisher besprochenen Arbeiten. Die Malerei steht wieder am Anfang der Entwicklung der Konstruktion, die Schnitte entwickeln sich als letzte Lage der Komposition aus den bereits entstanden Farbräumen. Der entscheidende Unterschied ist, dass

beim Zusammenbau der zerteilten Bildflächen nicht alle drei Schnitte miteinander verbunden werden und eine offene Fuge in der Bildfläche vorhanden verbleibt. In diesem Bereich entstehen, betrachtet man das Objekt senkrecht von oben, kleine dreieckige Überlappungen der Flächen. Dies sind die Flächen, die in den Arbeiten der ‚Grün Cutfolds 1+2‘ aufgrund der Fügung entfallen sind. Dem Prinzip der Kontinuität der Fläche als Voraussetzung aus der Malerei, sowie dem Prinzipien der architektonischen, geometrischen Fügung der Teile wird damit in diesen Arbeiten entsprochen.

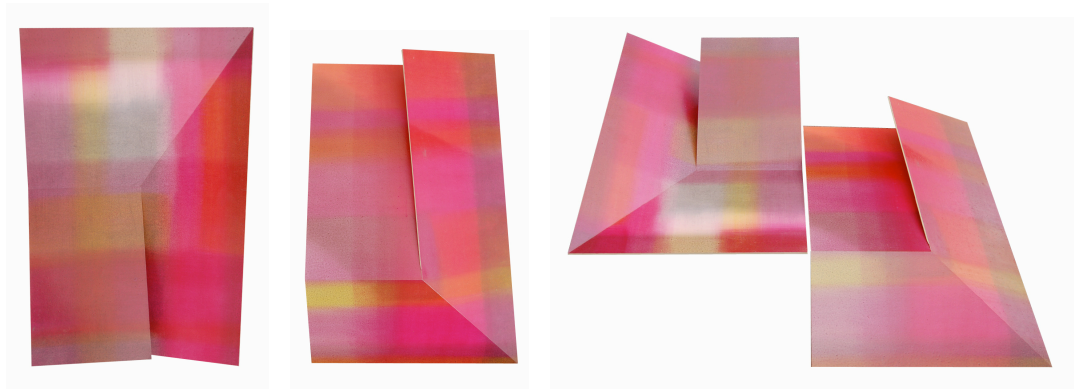


Abb. 57. Magenta cutfolds 4 - 5, 2006, Öl auf Papier auf Pappe, ca. 40 cm x 60 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Die Bedingung, den Malgrund komplett zu erhalten, stellt für die Konstruktion der Objekte Regeln auf. Der Malgrund soll verformt werden, um Räume zu generieren und gleichzeitig als fortlaufende Fläche im Raum erhalten bleiben, um als Bild wahrnehmbar zu sein. Dafür erfolgt die Konstruktion der Form aus Flächen, die gemäß einem bestimmten Schnittmuster aus der Bildfläche ermittelt werden. Das Prinzip der drei Schnitte bleibt in jedem Bild gleich. Die genaue Lage und die Proportionen der Flächen werden in jedem Bild neu definiert, in Abhängigkeit von der farbräumlichen Komposition der Malerei. So können das zweidimensionale Schnittmuster, die Farbraummalerei und die dreidimensionale Konstruktion kongruent werden.

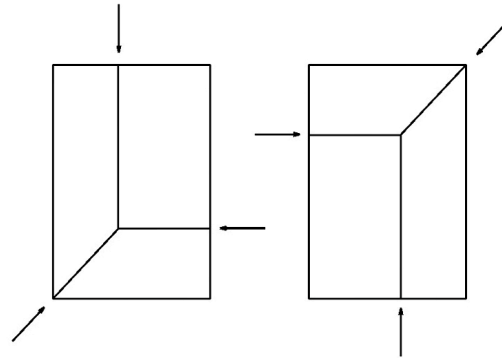


Abb. 58. Magenta Cutfolds 4 und 5, Schema der Schnitte

Die beiden Bildraumobjekte zeigen zwei Ergebnisse, in denen die Malerei die Position und den Verlauf der Schnitte im Bild vorgibt. Aufgrund der Position der Schnitte können konkav oder konvex gewölbte Bereiche entstehen.

Die offenen Kanten im Bild kommen durch die Knickungen und der daraus resultierenden Winkelverschiebung zustande, die zu den Überlappungen von Bildteilen führt. Die gesamte Bildoberfläche bleibt erhalten, da keine verkürzenden Abschnitte vorgenommen werden müssen. Neben den parallel zum Hintergrund verlaufenden Kanten des Objektes entstehen Winkel, die Teile des Bildes mit einer leichten Drehung in den Raum hinein schieben. Der Objektcharakter wird noch deutlicher als bei den vorhergehenden Objekten hervorgehoben, da sich die Arbeiten stärker von ihrem Hintergrund der Wand lösen. Die Wand als Figurgrund wird hinfällig und die Malerei wird zum frei im Raum positionierten Objekt. Die Cutfolds werden zu einem dreidimensionalen Bauteil im Raum, ohne den Bezug zur Malerei und damit zu der Räumlichkeit der Farben zu verlieren.

Diese Bildobjekte der offenen Cutfolds verbinden die Grundbedingungen der Malerei mit denen einer Fügung im Sinne architektonischer Komposition. In dieser Arbeit wurde ein Prinzip der Flächenteilung entwickelt, das in der Lage ist, aus den entstehenden Flächen Raum bildende Konstruktionen im Sinne der Malerei zu generieren. Lage der Schnitte und Proportionen der Flächen sind in diesen prinzipiellen Beispielen vorerst gleich. Die Schnitte müssen bei der Ausführung weiterer Arbeiten in Relation zu der Malerei positioniert werden.

5.1.4. Double Sided Cutfolds

Was es ist / Was man sieht

Die Double-Sided-Cutfolds bilden eine dreiteilige Serie. Jedes Objekt für sich bildet eine geknickte, dreidimensionale Form, die auf der Innenseite einen Raum umschließt und auf der Außenseite eine entsprechende Form ausbildet. Innen- wie Außenform stellen eine Entsprechung desselben visuellen Farbraumes dar.

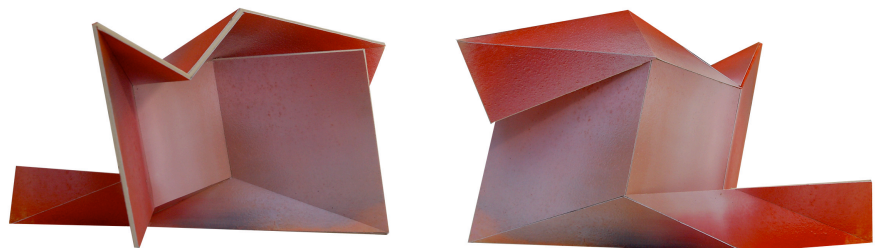


Abb. 59. doubled sided cutfolds 1, Innen- und Außenansicht, 2008, Pappe, ca. 12 x 18 x 8 cm

Herstellung / Experimentaufbau

Die drei Objekte stellen Prototypen für eine Herstellung in einem größeren Maßstab dar. Sie entstanden aus einer Bilderserie, die einzeln digitalisiert, anschließend auf Papier gedruckt und auf einen stabilen Untergrund aus Pappe laminiert wurden, im Unterschied zu den anderen Cutfolds, hier auf die Unter- und die Oberseite der Pappe. Einer der beiden farbigen Drucke wurde dabei spiegelverkehrt aufgebracht, in der Absicht, beidseitig die gleiche Farbgebung anzuordnen. So erhält die Farbe eine Entsprechung in der Materialstärke der Pappe, die durchgefärbt erscheint.

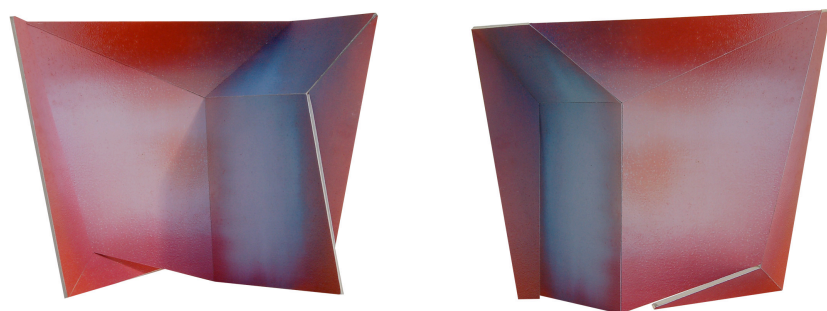


Abb. 60. doubled sided cutfolds 2, Innen- und Außenansicht, 2008, Pappe, ca. 13 x 17 x 9 cm

Ausführung

Wie bei den Cutouts und den verschiedenen Cutfolds werden die Schnitte und damit Knicklinien im Verhältnis zu der Malerei der Farbräume gesetzt. Die begleitende Idee dabei war eine positive (konkave) und eine negative (konvexe) Form zu erstellen, die auf der einen Seite Objekt im Raum ist und zum anderen einen Raum ansatzweise umschließt. Eine weitergehende Forderung an die Knickungen der Objekte war, eine konstruktive Ausformung zu erstellen, die es erlauben sollte, dass die Objekte frei im Raum stehen und ohne zusätzliche Abstützung platziert werden können.

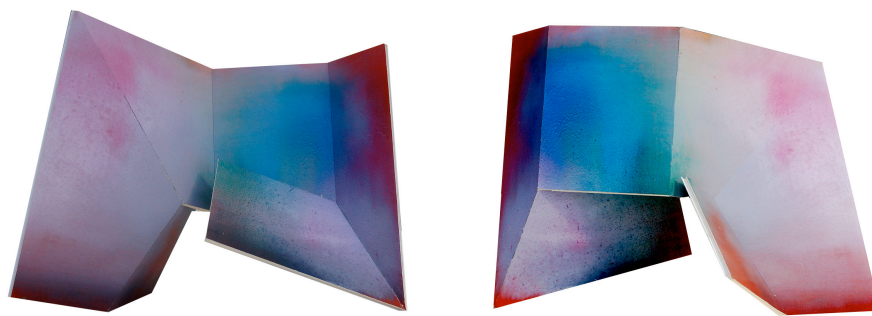


Abb. 61. doubled sided cutfolds 3, Innen- und Außenansicht, 2008, Pappe, ca. 13 x 18 x 9 cm

Ergebnis

In diesen doppelseitigen Objekten entwickelt sich eine Spannung zwischen der Vermalung der Farben, den daraus resultierenden Farbräumen und ihrer Entsprechung in den scharfkantigen Faltungen des Papiers. Durch die Vorgabe, eine freistehende Figur im Raum zu schaffen, entstanden dreidimensionale Entwürfe, in Hinsicht auf die konstruktiven Bedingungen als auch in Hinsicht auf die Wirkung von allen Seiten. Der Betrachter, bzw. in diesem verkleinerten Maßstab: der Blick des Betrachters, kann um die Objekte herum wandern. Damit werden diese Arbeiten zu architektonischen Objekten, die eine realräumliche Formation bilden.

Fazit / Überleitung

Da diese Objekte als maßstäbliche Prototypen zu sehen sind, ist die Ausführung im Maßstab eins zu eins interessant. Die Digitalisierung der Bilder würde auch eine Reproduktion in großen Abmessungen erlauben. Der Druck auf Materialien wie Acrylstoffen, Folien, Glas etc. bringt dementsprechend spezifische, konstruktive Erfordernisse mit sich und ermöglicht eine Ausführung in den Maßstäben von Gebäuden. Es bietet sich zunächst der Entwurf eines einfachen Prototyp-Gebäudes an. Die weitere Anforderung war dabei die Ausformung von Flächen, die teilweise begehbar sind und / oder eine Umschließung des Raumes erlauben. Der Entwurf eines ‚Farbraum-Pavillons‘ war dementsprechend die konsequente Weiterentwicklung einer Serie von Doubl-Sided-Cutfolds. Es wurden drei Bilder geknickt, die durch Stapelung

zwei übereinander geschichtete Raumsituationen bzw. zwei Geschosse ausbilden. Die untere Ebene ist eine weit ausladende, leicht bewegte Topografie, die über eine Rampe mit dem Obergeschoss verbunden ist. Die mittlere Ebene, bzw. der mittlere Cutfold bildet einerseits die farbräumliche Begrenzung des Erdgeschosses nach oben und ist gleichzeitig Lauffläche im Obergeschoss. Die räumliche Dynamik entwickelt sich zwischen den Cutfolds durch Aufweitung und Eingrenzung der Knickformation sowie der in Korrelation stehenden Aufweitung und Eingrenzung der Farbräume.

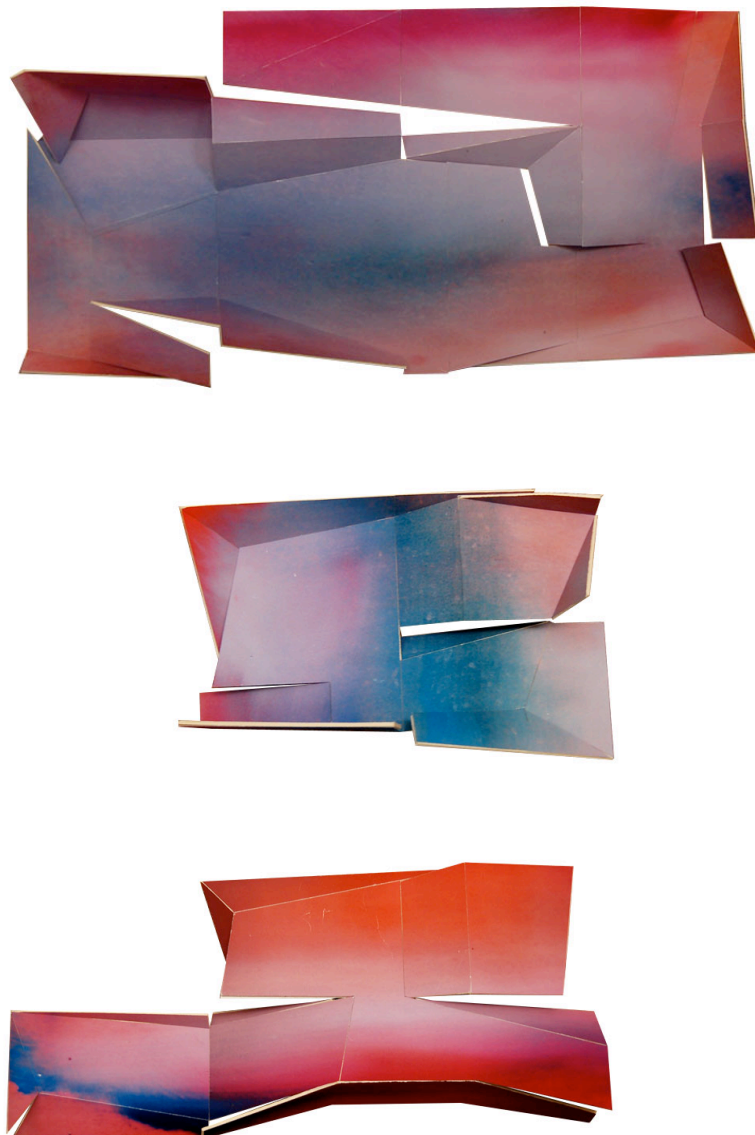


Abb. 62. doubled sided cutfolds, Pavillonentwurf Ebene 1, Eben2, Eben 3, 2008, Pappe, M 1:50

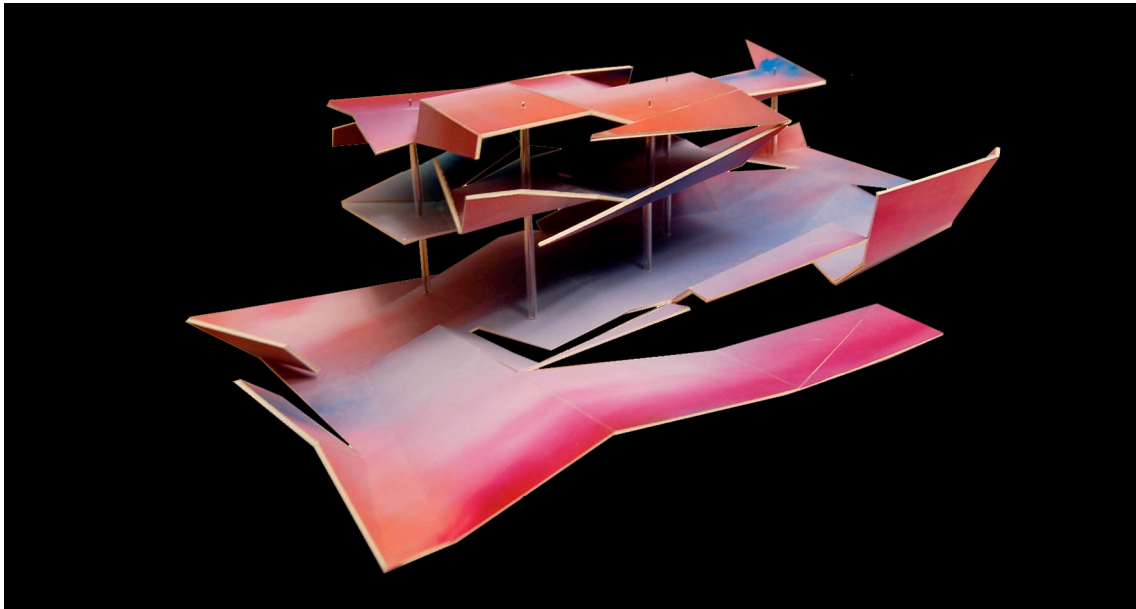


Abb. 63. Pavillonentwurf, 2008, Pappe, M 1:50

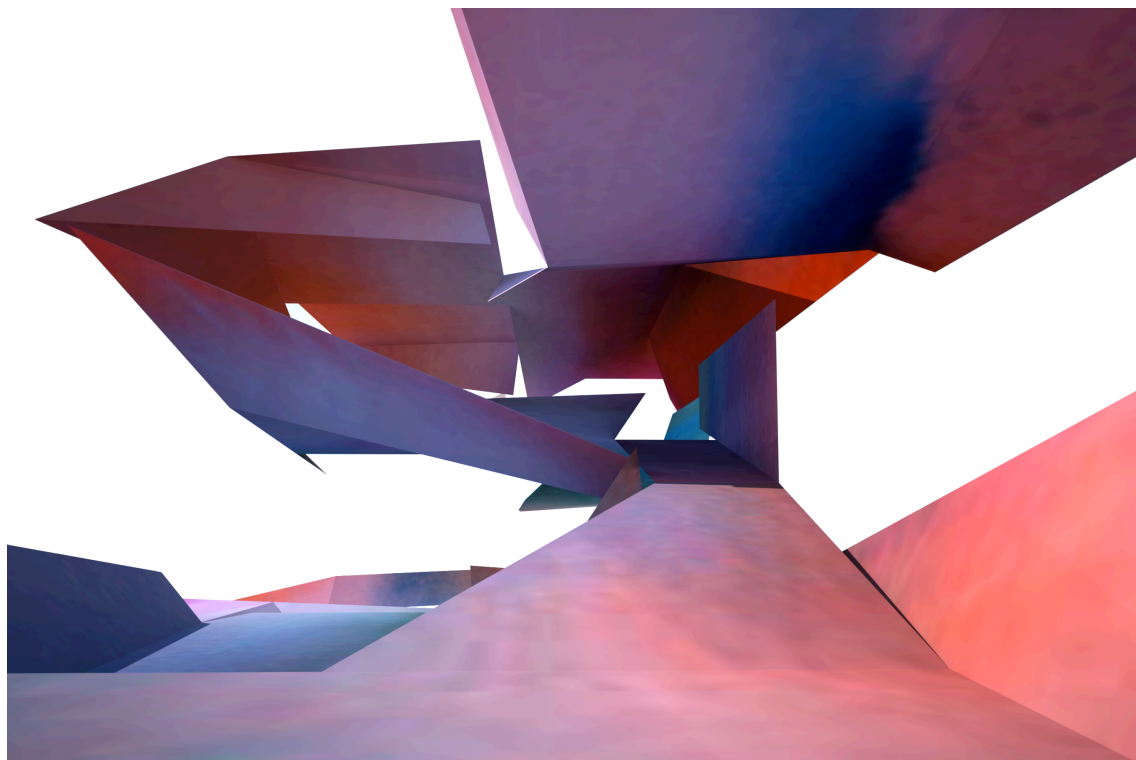


Abb. 64. Pavillonentwurf, 2008, digitale Darstellung

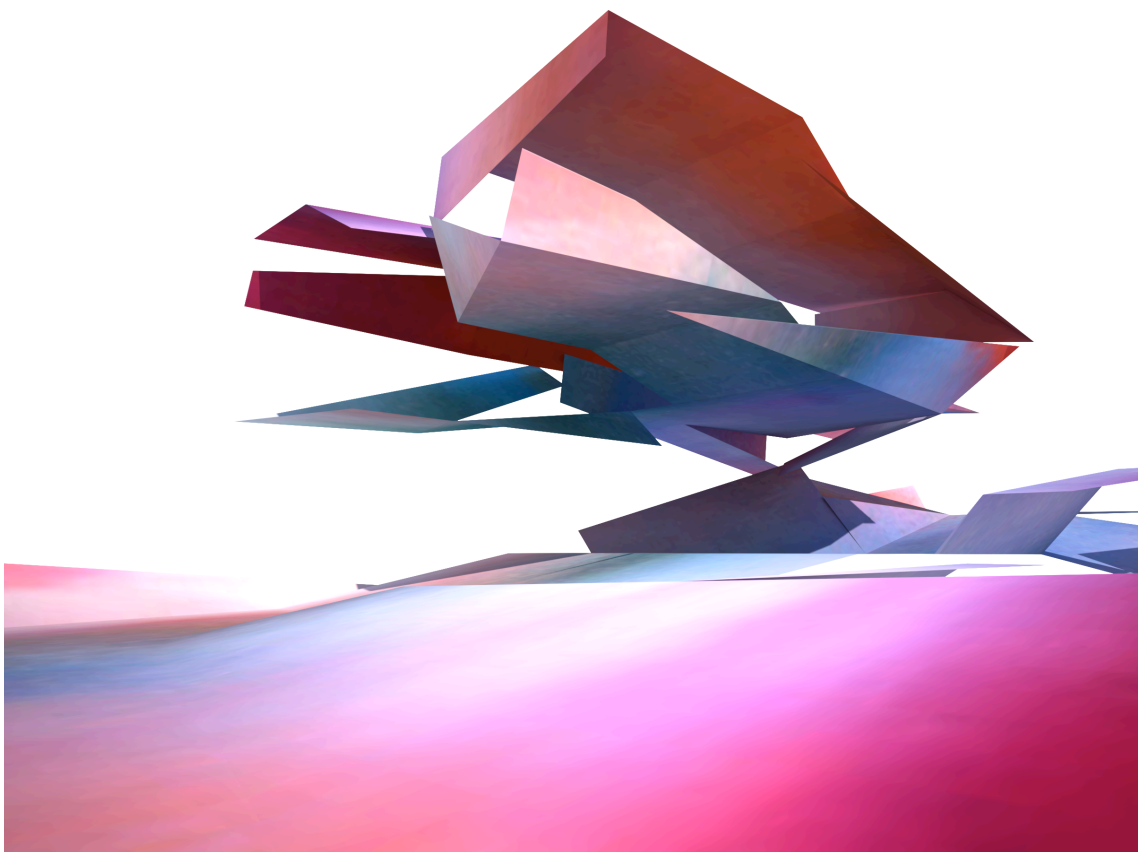


Abb. 65. Pavillonentwurf, 2008, digitale Darstellung

6. Schlussbetrachtung

Am Ende dieser Arbeit möchte ich die Bedingungen für Farbwirkungen und ihr Potential für die Raumgenese kurz zusammenfassen im Hinblick auf Schlüsse, die von Architekten und Gestaltern für die Anwendung von Farbe gezogen werden können.

Obwohl Farbe durch Messungen von Strahlungsenergie objektiviert werden kann, bleibt ihre Wirkung auf den Menschen relativ, zum einen durch die Kombination der Farben untereinander und zum anderen durch die persönliche, von Mensch zu Mensch unterschiedliche Wahrnehmung. Unsere Reaktionen auf Farben sind nicht nur abhängig von den physiologischen Reizen, die über das Auge aufgenommen werden und Emotionen auslösen, sondern auch von kulturellen und individuellen Kodierungen, die an Farben geknüpft sind und unsere Reaktion auf sie beeinflussen.

Die physikalische Realität wie auch die relative Wirkung sind in der Materialität der Farben verankert, die das greifbare Medium sind, mit dem wir bei der gestalterischen Arbeit umgehen müssen. Die Farbmaterie zusammen mit der räumlichen Wirkung der Farbe sind daher auch die Grundlage für den Prozess der Genese von realräumlichen Objekten in dieser Arbeit. Farbe ist nicht Mittel zur Oberflächenverschönerung, sondern hat als integratives Element im Entwurfsprozess effektiv Teil an der Raumbildung. Farbe kann dabei die Plastizität verstärken oder konterkarieren. In meiner Arbeit strebe ich eine Balance zwischen Farb- und Realraum an, die nicht trennbare Verbindung eingehen. Farben durchdringen und formen die räumlichen Strukturen im gemeinsamen, plastischen Zusammenspiel der Qualitäten von Realraum und Farbraum. Im Unterschied zu einer reinen, weißen, plastischen Komposition, ergänzen die Farbraumkonstruktionen den Realraum um Dimensionen des spürbaren, atmosphärischen Farbraumes mittels einer Wahrnehmung, die über die einfache körperliche Wahrnehmung hinausgeht. Mithin stellt die vorliegende Arbeit auch einen Versuch zur Erweiterung der architektonischen Entwurfsfindung dar: es geht um die Generierung von Räumen, die eine stark persönliche, subjektive Aneignung anbieten.

Die diskutierten Bilder und Objekte sind wohlgerneht eine spezifische Lösung und meine persönliche Erarbeitung des Themas, die nur eine unter vielen möglichen darstellt. Die Ausführungen über die theoretischen Zusammenhänge, aber ebenso die vorgestellten praktischen Experimente haben deutlich gemacht, dass es kein ‚Rezeptbuch‘ für die Verwendung von Farben geben kann. Eine anspruchsvolle, ästhetische Arbeit mit Farben wird neben den objektiv beschreibbaren physikalischen (Anwendungs-) Bedingungen und den physiologischen Rezeptionsbedingungen immer die relativen, kulturell vermittelten und individuellen

Einflussfaktoren auf die Farbwirkung zu reflektieren haben und diese bewusst in den Entwurfsprozess einbeziehen. Für den Entwerfenden ist die Orientierung am Prozess der Gestaltung und die Wahl der Methoden, welche eine Vielschichtigkeit der Farbe integrieren können, daher viel stärker ausschlaggebend, als die Realisierung einer schon zu Beginn der Arbeit präzisierten Konzeption des Produktes. Durch das unmittelbare, persönliche Einlassen auf das Problem der Farbe in wiederholten Anwendungen können wir ein ‚praktisches Wissen‘ über Farbe erlangen. Ähnlich wie bei jedem Künstler, der mit Farbe arbeitet, oder wie auch die Polychromie von Le Corbusier zeigt,¹²⁸ muss sich der Farbgeber die eigene ‚Palette‘ erarbeiten. Die eigene Klaviatur im Zusammenhang mit der Wahl der Farbmaterialien wird sich über die Auseinandersetzung mit verschiedenen Fragestellung der Verwendung von Farbe entwickeln und kann zum ‚Markenzeichen‘ einer Architektur oder eines Architekten werden. Sie kann aber auch als Teil der kollektiven Entwicklung einer ‚Farbkultur‘ gesehen werden, denn gerade die starke öffentliche Präsenz von Farbe in der gegenwärtigen Architektur unserer Umwelt wird unsere Haltung und unseren künftigen Umgang mit den ‚neuen Farben‘ beeinflussen.

128 Eine Verwendung von historischen Farbpaletten, etwa der Klaviatur von Le Corbusier wurde in den 1980er – 90er Jahren wieder vermehrt angewendet. Gerade Le Corbusiers Palette genießt große Beliebtheit, da sie das Farbempfinden der Zeit zu treffen scheint, obwohl oder gerade weil sie als ein historisches Zitat verstanden werden muss.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1.-3. Henning Haupt
- Abb. 4. Düchting, Hajo: Cézanne 1839-1906 Natur wird Kunst, Köln: Taschen, 2003
- Abb. 5. Delaunay, Robert / Vriesen, Gustav (Mitarb.): Robert Delaunay, Licht und Farbe, Köln: DuMont, 1967
- Abb. 6. Delaunay, Robert – Vriesen, Gustav (Mitarb.): Robert Delaunay, Licht und Farbe, Köln: DuMont, 1967
- Abb. 7. Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (1910), 10. Auflage von 1952, Bern: Bentelli, Manuskript von 1910
- Abb. 8. Seemann, E.A.: Josef Albers Formulation: Articulation (1972), London: Thames and Hudson, 2006, Portfolio II: 32 156-159
- Abb. 9. -10 www.metacolor.de/additiv/ / subtraktiv.
- Abb. 11. Sbriglio, Jacques: Le Corbusier The Villas-La Roche, Basel: Birkhäuser, 1997
- Abb. 12. www.farbimpulse.de
- Abb. 13. Fuchs-Belhami, Elisabeth: Wenzel Hablik, Innenarchitektur und Design (Kat.), Itzehoe: Wenzel Hablik Museum, 1998
- Abb. 14. Rodeck, Bettina / Meerwein, Gerhard / Mahnke, Frank H.: Mensch - Farbe – Raum. Grundlagen der Farbgestaltung in Architektur, Innenarchitektur, Design und Planung, Leinfelden Echterdingen: Verlagsanstalt Alexander Koch, 1998
- Abb. 15. Braham, William W.: Modern Color / Modern Architecture, Vermont, USA: Ashgate Burlington, 2002
- Abb. 16.-28. Henning Haupt
- Abb. 29. Rowe, Colin / Slutzky, Robert: Transparenz, Kommentar von Bernhard Hoesli, Einführung von Werner Oechslin (1968), Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1997, S. 82
- Abb. 30.-57. Henning Haupt
- Abb. 58. Weber, Nicholas Fox: The drawings of Joseph Albers, New Haven: Yale University Press, 1984
- Abb. 59.-63. Henning Haupt
- Abb. 64.-65. Dipl.Ing. Olaf Kobiella

Literaturliste

Albers, Josef: The Interaction of Colors, Yale: University Press, 1963

Albers, Josef: The Interaction of Color (1963), Kommentar deutsch: Die Wechselbeziehungen der Farben / Darstellungen, Starnberg: Keller, 1973

Albers, Josef / Rosenthal, Thomas G. (Mitarb.): Josef Albers, Formulation / Articulation (1972), Leipzig: Seemann, 2006

Albrecht, Hans Joachim: Farbe als Sprache, Robert Delaunay, Josef Albers, Richard Paul Lohse, Köln: DuMont, 1979

Alviani, Getulio: Josef Albers, Milano: L'Arcaedizioni, 1988

Bachelard, Gaston: Poetik des Raumes, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003 / 1957

Barthel, Albrecht: Wenzel Hablik Farbräume der Moderne in Schleswig Holstein, Sonderdruck aus: Denkmal 14/2007, Zeitschrift für Denkmalpflege in Schleswig-Holstein, hrsg. vom Landesamt f. Denkmalpflege, 2007

Batchelor, David: Chromophobie - Angst vor der Farbe, Wien: WUV Universitäts-Verlag, 2004 / 2002

Beck, Ulrich: Risikogesellschaft – Auf dem Weg in eine andere Moderne, Frankfurt: Edition Suhrkamp, 1986

Behrens, Peter, Buderath, Bernhard (Hrsg.): Umbautes Licht, München: Prestel, 1990

Bleyl, Matthias: Gotthard Graubner Farbraumkörper der XL. Biennale, Venedig 1982, Frankfurt: Schriften zur Sammlung des Museums für Moderne Kunst, 1991

Boesinger, W. / Girsberger, H.: Le Corbusier 1910-1965, Zürich: 1986

Bogner, Dieter: Johannes Itten Meine Symbole, Mythologien werden die Formen u. Farben sein, Wien: Museum moderner Kunst, 1988

Böhm, Gottfried, Stierle, K.(Hrsg.): Was ist ein Bild?, München: Wilhelm Fink Verlag, 1994

Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, München: Wilhelm Fink Verlag, 2006

Böhme, Gernot: Architektur und Atmosphäre, in Arch+178 Die Produktion von Präsenz, Aachen: Arch+, 2006

Böhme, Gernot: Atmosphäre, Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt am Main: Edition Suhrkamp, 1995

Bothe, Rolf: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten (Kat.), Bonn: Hatje, 1994

Bucher, Francois: Josef Albers - Trotz der Geraden, Eine Analyse seiner grafischen Konstruktionen, Bern: Benteli, 1961

Braham; William W.: Modern Color / Modern Architecture, Vermont, USA: Ashgate Burlington, 2002

Brenne, Winfried: Bruno Taut, Meister des farbigen Bauens, Deutscher Werkbund Berlin e.V., Berlin: Verlagshaus Braun, 2005

Brown, Julia: After Mountains and Sea, Helen Frankenthaler 1956-59, New York: Guggenheim Museums Publications, 1998

Brusatin, Manilo: Geschichte der Farben, Berlin: Diaphanes Verlag, 1983

Cooke, Catherine: Chernikhov Fantasy and Construction, Iakov Cernikhov's approach to Architectural Design, London: Architectural design profile, 1984

deCerteau, Michel: Kunst des Handelns (1980), Berlin: Merve Verlag, 1988

Delaunay, Robert, Vriesen, Gustav (Mitarb.): Robert Delaunay - Licht und Farbe, Köln: DuMont, 1967

Delaunay, Robert: Robert Delaunay, Blick auf die Stadt; 1910-1914, Mannheim: Städtische Kunsthalle, November 1981

Doczi, György: Die Kraft der Grenzen- Harmonische Proportionen in Natur, Kunst und Architektur, München: Trikont, 1981

Doerner Max, Hoppe, Thomas (Hrsg.): Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, Berlin: Urania Kunst und Gestaltung, 2006

Doig, Allan / van Doesburg, Theo: Painting into Architecture, Theory and Practice, Cambridge University Press, 1986

Düchting, Hajo: Robert Delaunays 'Fenêtres' Peinture pure et simultane, München: Minerva, 1982

Düchting, Hajo: Cézanne 1839-1906 Natur wird Kunst, Köln: Taschen, 2003

Düchting, Hajo: Farbe am Bauhaus - Synthese u. Synästhesie, Weimar-Dessau-Berlin Ausstellungskatalog, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1996/97

Düchting, Hajo (Hrsg.): Delaunay, Robert: Zur Malerei der reinen Farbe, Schriften von 1912 bis 1940, München: Schreiber, 1983

Dünne, Jörg, Günzel, Stephan (Hrsg.): Raumtheorie, Grundagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006

Elger, Dietmar (Hrsg.): Donald Judd, Farbe, Bonn: Hatje Cantz, 2000

Fanelli, Giovanni: De Stijl / Stijl - Architektur, Der niederländische Beitrag zur frühen Moderne, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1985

Feuss, Axel: Wenzel Hablik, Auf dem Weg in die Utopie, Architekturphantasien, Innenräume, Kunsthandwerk, Hamburg: Univ., Diss., (9 Mikrofiches), 1989

Fischer, Ernst Peter: Der Wege der Farben vom Licht zum Sehen und über die Gene ins Gehirn, Konstanz: Regenbogen Verlag Stromer, 1994

Freitag-Schubert, Cornelia: Farbmaterial und Verfahren, Weimar: VDG, 1998

Fried, Michael: Shape as Form. Frank Stellas' New Paintings in: Henry Geldzahler (ed.) New York Painting and Sculpture 1940-70, London: The Pall Mall Press, 1969

Friedrich, Thomas, Gleiter, Jörg H. (Hrsg.): Einfühlung und phänomenologische Reduktion, Grundlagentexte zu Architektur, Design und Kunst, Reihe: Ästhetik und Kulturphilosophie Bd. 5, Berlin: Literatur Verlag Dr. Hopf, 2007

Frieling Heinrich: Farbe im Raum, Angewandte Farbpsychologie, München: Callway, 1974

Frieling, Heinrich: Psychologische Raumgestaltung und Farbdynamik (1954), Institut für Farbenpsychologie (Hrsg.), Göttingen Marquartstein: Musterschmidt, 1957

Frieling, Heinrich: Mensch und Farbe, Wesen und Wirkung von Farben in allen menschlichen und zwischenmenschlichen Bereichen; mit Farbtests zur eigenen Persönlichkeits-Bestimmung, Göttingen-Marquartstein: Musterschmidt, 1981

Frieling, Heinrich: Das Gesetz der Farbe, Göttingen-Marquartstein: Musterschmidt, 1968

Fuchs-Belhami, Elisabeth: Wenzel Hablik, Innenarchitektur und Design, Itzehoe: Wenzel Hablik Museum, 1998

Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg: Maier Verlag, 1998

Gage, John: Die Sprache der Farben, Ravensburg: Buchverlag, 1999

Gekeler, Hans: Handbuch der Farbe, Systematik, Ästhetik, Praxis, Köln: Du Mont, 2000

Gericke, Lothar: Das Phänomen Farbe, Berlin: Henschel Verlag, 1973

Gerstner, Karl: Die Formen der Farben, Frankfurt: Athenäum, 1986

von Goethe, Johann Wolfgang: Farbenlehre, 4./5. historischer Teil (1807-1810), Stuttgart: Freies Geistesleben, 1986

Goldstein, E. Bruce: Wahrnehmungspsychologie - Eine Einführung, Heidelberg / Berlin / Oxford: Spektrum Akademischer Verlag, 1997

Gomringer, Eugen (Hrsg.): Josef Albers, Sein Werk als Beitrag zur visuellen Gestaltung im 20. Jahrhundert, Starnberg: Keller, 1972

Haelein, Carl / Knoebel, Imi: Pure Freude, Hannover: Kestner Gesellschaft, 2002

Hagenmaier, Otto: Der Goldene Schnitt, Ein Harmoniegesetz und seine Anwendung, Augsburg: Augustus Verlag, 1990

Heinke, Nathalie: Synästhetiker, Das Y ist grau, das A ist rot (2006), in Emmrich, Hans Martin / Schneider, Ulrich: Musikalisierung des Lebens und Synästhesie, www.HM-Hannover.de, 2006

Heller, Eva: Wie Farben wirken, Farbpsychologie, Hamburg: Rowohlt, 1989

Hess, Walter: Das Problem der Farbe in Selbstzeugnissen der Maler von Cezanne bis Mondrian (1981), Mittenwald: Mäander, 1993

Heynen, Julian: Barnett Newman, Texte zur Kunst, New York/ Hildesheim: Georg Olms, 1979

Imdahl, Max: Shaped Canvases and Eccentric-Shaped-Canvases in: Inboden, Gerhard (Bearb.): Frank Stella, Werke 1958-1987, S. 43 - 59, Stuttgart: Staatsgalerie, 1988

Imdahl, Max: Frank Stella Sandbornville II, in: Werkmonographie zur Bildenden Kunst: Frank Stella, Stuttgart: Reclam jun., 1970

Imdahl, Max: Frank Stella, Sandbornville II, in: Werkmonographie zur Bildenden Kunst: Frank Stella, S.23-27, Stuttgart: Reclam jun., 1970

Itten, Johannes: Kunst der Farbe, Studienausgabe, Ravensburg: Maier, 1987

Itten, Johannes: Gestaltungs- und Formenlehre Vorkurs am Bauhaus und später, Ravensburg: Maier, 1963

Itten, Johannes: Das frühe Bauhaus und Johannes Itten, Bonn: Hatje, 1994

Jacobi, Fritz: Geometrie als Gestalt- Strukturen der Modernen Kunst von Albers bis Paik (Kat.), Werke der Sammlung Daimler Chrysler, Berlin: Daimler Chrysler, 1999

Kandinsky, Wassily: Punkt und Linie zu Fläche, München: Albert Langen, 1926

Kandinsky, Wassily: Über das Geistige in der Kunst (1952), Bern: Bentelli 2004

Küppers, Harald: DuMont's Farbenatlas, Köln: DuMont, 1991

Küppers, Harald: Das Grundgesetz der Farbenlehre, Köln: DuMont, 1997

Küppers, Harald: Harmonielehre der Farben, Köln: DuMont, 1989

Küppers, Harald: Die Logik der Farben, München: Callway, 1981

Le Corbusier: Der Modulor, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, Neuauflage 1985

Lichtenstein, C., Wagner, C.: Johannes Itten und die Moderne, Materialien zur Moderne, Bonn: Hatje Cantz, 2003

- Liegl, Gudrun: Studien zur Farbraumkonzeption in der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts, Aachen: Technische Hochschule, Dissertation 1992, Shaker Verlag, 1994
- Loos, Adolf: Ornament und Verbrechen, in: Opel, Adolf (Hrsg.): Adolf Loos Ausgewählte Schriften, Wien: Pracher, 2000
- Mäckler, Andreas: Anthroposophisch orientierte Lasurmalerei, Grundlinien der lichtoffenen Farbigkeit, Schaffhausen: Novalis, 1989
- Matthai, Rupprecht: Goethes Farbenlehre, Ravensburg: Maier, 1971
- Münch, Andreas: De Stijl, das geometrische Ornament und die monumentale Gestaltung, Bern: Lang, 2003
- Neufert, Ernst: Bauentwurfslehre, Grundlagen, Normen, Vorschriften über Anlage, Bau Gestaltung, Raumbedarf, Raumbeziehungen, Maße für Gebäude, Räume Einrichtungen, Geräte mit dem Menschen als Maß und Ziel (1936), Braunschweig: Vieweg, 1992
- Norberg - Schulz, Christian: Genius loci: Landschaft, Lebensraum, Baukunst, Stuttgart: Klett, 1982
- Ostwald, Wilhelm: Die Farbtafel, Berlin: Unesma, 1944
- Pakesch, Peter: Sol LeWitt / Wall, Köln: Walter König, 2004
- Pauly, Danièle: Barragán, Raum und Schatten / Mauer und Farbe, Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 2002
- Pitz, Helge, Brenne, Winfried: Taut, Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Siedlung Onkel Tom / Bruno Taut, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1980
- Remmele, Mathias u.a.: Verner Panton / Das Gesamtwerk, Weil am Rhein: Vitra Design Museum, 2000
- Rodeck, Bettina / Meerwein, Gerhard / Mahnke, Frank H.: Mensch - Farbe - Raum, Grundlagen der Farbgestaltung in Architektur, Innenarchitektur, Design und Planung, Leinfelden Echterdingen: Verlagsanstalt Alexander Koch, 1998
- Roth, Alfred: Architektur und Malerei, Analyse der farbigen Oberflächengestaltung von Raum und Volumen, in Werk, Ausgabe 2, Zürich: Werk Bauen und Wohnen, 1949
- Rotzler, Willy: Johannes Itten, Werke und Schriften, Zürich: Orell Füssli, 1978
- Rowe, Colin / Slutzky, Robert: Transparenz, Kommentar von Bernhard Hoesli, Einführung von Werner Oechslin (1968), Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1997
- Rüden, Egon von: Zum Begriff künstlerischer Lehre bei Itten, Kandinsky, Albers und Klee, Berlin: Gebr. Mann, 1999

Rüegg, Arthur: Polychromie Architecturale, (Farbmuster / Farbkaviaturen / Textband), Le Corbusier Farbkaviaturen von 1931–1959, Basel: Birkhäuser, 1997

Runge, Philipp Otto: Farbenkugel oder Constructio des Verhältnisses aller Mischungen der Farben zueinander und ihrer vollständigen Affinität, Mittenwald: Mäander, Tropen Verlag, 1977

Runge, Philipp Otto: Die Farbenkugel und andere Schriften zur Farbenlehre, Stuttgart: Freies Geistesleben, 1959

Sbriglio, Jacques: Le Corbusier, The Villas - La Roche, Basel: Birkhäuser, 1997

Schawelka, Karl: Farbe Warum wir sie sehen, wie wir sie sehen, Weimar: Verlag Bauhaus Universität, 2007

Schawelka, Karl / Hoormann, Anne: Who's afraid of ..., zum Stand der Farbforschung, Weimar: Verlag Bauhaus Universität, 1998

Schawelka, Karl: Zinnoberrot klingt wie die Tuba zu Wassily Kandinskys synästhetischem Farbraum, Mannheim: Palatium Verlag, 2000

Schöne, Albrecht: Goethes Farbentheologie, München: C.H.Beck, 1987

Schulz, Martin: Imi Knoebel, Die Tradition des gegenstandslosen Bildes, München: Schneider, 1998

Schwarzer, Yvonne (Hrsg.): Die Farbenlehre Goethes - in einer Textauswahl für Künstler und andere Freunde des Phänomens Farbe, Witten: Westerweide Verlag, 1999

Sbriglio, Jacques: Le Corbusier The Villas - La Roche, Basel: Birkhäuser, 1997

Serres, Michel: Über Malerei Vermeer-LaTour-Turner, Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995

Simons, Katrin: Farbe und Architektur, in Detail:, S. 1400, Aug.12, 2003

Speidel, Manfred (Hrsg.): Bruno Taut Natur und Fantasie, Berlin: Ernst, 1995

Steiner, Rudolf: Das Wesen der Farben, Dornach: Rudolf Steiner, 1991

Taut, Bruno: Aufruf zum farbigen Bauen, 1919, in Nippa, Annegret: Bruno Taut in Magdeburg, Magdeburg: Stadtplanungsamt, 1995

Thomas, Karin (Red.): Josef Albers Retrospektive, Guggenheim Museum, NY, Kunsthalle Baden-Baden 1988, Köln: DuMont, 1988

Uebele, Andreas: Über das Farbliche - On Colour / Behnisch & Partner. mit Beitr. von Otl Aicher, Stuttgart: Hatje, 1993

Vukicevic, Vladimir: Cezannes Realisation, Die Malerei und die Aufgabe des Denkens, München: Wilhelm Fink Verlag, 1992

Walther, Franz Erhard: Architektur. Vernichtung des Raumes, Klagenfurt/Wien: Ritter Theorie, 2003

Weber, Nicholas Fox: The drawings of Joseph Albers, New Haven: Yale University Press, 1984

Wick, Rainer: Bauhaus Pädagogik, Köln: DuMont, 1982

Wisner, Beat (Red.), Hagenberg, Julia, Grosse, Katharina: location, location, location, Düsseldorf: Richter, 2002

Wollheim, Richard: Painting as art, London: Thames & Hudson, 1987

Worringer, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, Ein Beitrag zur Stilpsychologie (1907), München: Piper &Co, 1976

Zaugg, Remy: Eine Architektur von Herzog & deMeuron, Eine Wandmalerei von Remy Zaugg, Ein Werk für Roche Basel, Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1996

Zweite, Armin: Barnett Newman: Bilder Skulpturen Grafik, Kunsthalle Düsseldorf, Bonn: Hatje Cantz, 1999